

诺贝尔文学奖获奖作家

随笔精品

毛信德 / 朱　隽◎编





诺贝尔文学奖
获奖作家

随笔精品

上架建议：文学类

ISBN 978-7-5500-1467-1



定价：38.00元



诺贝尔文学奖获奖作家随笔精品

毛信德 /朱 隽◎编

百花洲文艺出版社

图书在版编目（CIP）数据

诺贝尔文学奖获奖作家随笔精品 / 毛信德, 朱隽编. -- 3版.
-- 南昌 : 百花洲文艺出版社, 2015.8
ISBN 978-7-5500-1467-1

Ⅰ. ①诺… Ⅱ. ①毛… ②朱… Ⅲ. ①随笔—作品集—世界—现代 Ⅳ. ①I16

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第187100号

诺贝尔文学奖获奖作家随笔精品
NUOBEIER WENXUEJIANG HUOJIANG ZUOJIA SUIBI JINGPIN

毛信德　朱隽　编

出 版 人　姚雪雪
特约编辑　周天明
责任编辑　王丰林
美术编辑　方　方
制　　作　何　丹
出版发行　百花洲文艺出版社
社　　址　南昌市红谷滩世贸路898号博能中心A座20楼
邮　　编　330038
经　　销　全国新华书店
印　　刷　江西千叶彩印有限公司
开　　本　720mm×1000mm　1/16　　印张　22.5
版　　次　1996年6月第1版
　　　　　2011年10月第2版第2次印刷
　　　　　2016年1月第3版第3次印刷
字　　数　360千字
书　　号　ISBN 978-7-5500-1467-1
定　　价　38.00元

赣版权登字 05-2015-322

邮购联系　0791-86895108
网　　址　http://www.bhzwy.com
图书若有印装错误，影响阅读，可向承印厂联系调换。



目录 Nobel

1905年获奖作家

[波兰] 亨利克·显克维奇

Henryk Sienkiewicz（1846—1916）

我为你祝福

在一个晴朗的夏日夜晚，伟大而充满智慧的克利什纳陷入了沉思，一会儿他说：

“我曾以为，人是世间最美妙的造物。可是我错了。面对这晚风中摇曳的睡莲，有什么能比它更美丽呢？月色中渐次展开的花瓣紧紧地吸引着我的目光。”

“是的，人类之中找不出这样的美。”他一边叹息，一边说。

接着，他又想：

“我作为一个神，为什么不用自己的力量创造一个生命，使它恰如花中睡莲一般出现于人类之中，使它成为人类与大地的欢乐？睡莲呵，你就变成一位妙龄少女站在我面前吧！”

恰如飞燕掠水，漾起轻柔的涟漪；月光皎洁，夜色明亮；夜莺也唱起了动人的歌，蓦地，一切又归于沉寂，法术已经完成：一朵美人形的莲花出现在克利什纳面前。

神自己也惊异了。他说：

“你原是湖上的一朵睡莲，如今成了我思想之花，你有什么要跟我说吗？”

花的少女开口了，一如被夏夜的轻风吻过，洁白的花瓣在窃窃低语：

“主呵！你给我生命，但你让我住在哪儿呢？你知道，当我还是一枝花儿的时候，风一刮我就颤抖，闭上花瓣。主呵，我怕狂风暴雨，也怕雷电，还怕太阳炙人的光。你让我变成少女，却依旧保存着我原来的性情，我害怕这土地和地上的一切呵。”

克利什纳抬起他那充满智慧的眼睛望着夜空中的星辰，沉思一会儿后问道：

“你可愿意生活在山顶上？”

“山顶上有积雪，太冷，主呵，我害怕。”

“那么，在湖底为你盖一座宫殿呢？”

“湖底有巨蟒和别的怪物游动，我也怕。”

“你喜欢广袤的旷野吗？”

“主呵，旷野会遭兽群似的风暴和雷电的蹂躏。”

“那怎么办呢，化身人形的花儿？噢，在埃罗拉山洞里住着神圣的隐士们。你可愿意远离人世，住到那些洞府里去吗？”

“洞府太幽暗，主呵，我也怕。”

克利什纳坐在岩石上，用一只手支着脑袋。那个少女站在他面前，因恐惧而颤抖着。

晨曦映照着东方的天空。湖水、棕榈和竹林都抹上一层金黄色。水上是蔷薇色的鹭鸶，灰蓝的仙鹤，雪白的天鹅，林子里有孟加拉雀和孔雀，它们此起彼落，像合唱似的在那儿啼鸣。在绷在贝壳上的弦儿发出的乐声和人们的歌声中，克利什纳从沉思中醒来。他说：“这是诗人瓦尔美基在礼拜初升起的太阳。”

一会儿，覆满紫花的幔帐拉开了，瓦尔美基便出现在湖畔。

当他发现人形莲花的时候，停止了奏乐。手里的珍贝滑落到地上，两臂下垂，话也说不出来。仿佛伟大的克利什纳把他变成湖畔的一棵树了。神喜悦于诗人对其创造的惊叹。他说：“瓦尔美基，告诉我吧！”

瓦尔美基说：

“我爱！……”

这是诗人所记得的唯一的话，也是他所能说的唯一的话了。

克利什纳脸上焕发出喜悦的光彩。

“美妙的少女，在这个世界上我已为你找到了一个合适的地方：待在

诗人的心里吧！”

瓦尔美基重复说：

“我爱！……”

万能的克利什纳的意志，神性的意志渐渐使少女向着诗人的心。神又使诗人的心像水晶一样纯净透明。

当少女走向自己圣殿的时候，她像夏日一样明朗，像恒河的水一样平静。但当她更深地看着诗人瓦尔美基内心的时候，她的脸色一下苍白起来，恐惧犹如冬天的寒流笼罩着她。克利什纳惊讶地问道：

“人形的花儿，你害怕诗人的心吗？”

“主呵，”少女回答说，“你要我住在哪儿呢？我在诗人的心里看到了积雪的山顶，潜伏着怪物的深渊，隐藏着风暴雷电的旷野，还有埃罗拉洞府的幽暗。这使我害怕，主呵！”

但善良聪明的克利什纳回答她说：

“人形的花儿，别担心。要是瓦尔美基心里有孤寂的积雪，你就是春天温馨的和风，可以使它们融化；要是他心里有深渊，你就是那深渊里的一颗珍珠；要是他心里是一片荒漠，你就在那里播种幸福的花；要是他心里是埃罗拉幽暗的洞窟，你就是黑暗中的光明——”

这时，诗人瓦尔美基又恢复了说话的能力：

“花儿，我为你祝福！”

（薛菲　译）

1908年获奖作家

[德国]鲁道尔夫·欧肯

Rudof Eucken（1846—1926）

人生的意义与价值

序　论

人生有什么意义和价值？这问题在安定的时代不十分受人注意，因为这种时代的社会形态与活动已经具备了固定的目标，而且极其明晰地向个人显示出此一目标，因此不会产生任何疑问与问题。即使有所动摇或纠纷，也跟目标没有关系，不至于改变通往目标的过程。也就是说，它不会伤及整体生活的基础。不过，如果人生发生混乱和分裂，有了不正常的现象产生，先前提示的问题才会让我们动摇。现代已面临这一状态而不断进行探讨人生的意义，也不断发生论战，人的心境彼此越离越远。这就是人生已丧失统合，失去领导中心（一切事物共有的特质）的证据。其实，只要稍微细密观察现在的状况，就可知道：其中含有许多基本上完全不同的潮流，驱使人们猛力奔向各不相同甚至完全相反的方向。有时，我们会认为超越看得见的事物的世界才是我们生活的根基；有时，又会认为眼睛实际看到的世界就是我们生活的基础；有时，我们会认为与自然的关系很重要，却又认为与社会的关系比较具有决定性。在这社会中，壮大的群体有时会发挥作用，但个人有时也会居于优先地位。由于对这些事物的决定不同，人生就变得完全不一

样，重心也因之而变化，尊重之事物也慢慢变成另一种形态。需求改变，所走的道路也随着改变。因此，与其说对事物的看法改变，倒不如说现实本身变成完全不同的东西。纠纷并非只与解释有关，与人生本身也有关系。这时候，如果属于一个党派，身心都沉溺在一种潮流中，就可以脱却内心的混乱，与一切怀疑都不发生关联。可是，为了赢得这种虚幻的安定，却必须付出度量狭小、精神近视的极高代价。相反地，如果一个人有透视整个时代的清澄眼光，敢尝试不受拘束的评价，并把人类的命运当做自己的命运来体验，那么，在面对刚才所说的分裂时，他往往会被投掷于极其困惑的处境中，无法轻松接受。各种运动都蕴含着真理，没有一样可以抛弃。这些真理又彼此互相矛盾，似乎难以臻于完全吻合的领悟，因此我们有时难免左右摇摆不定，因为缺乏统理一切的整合目标，也没有作为规范的标准。以个别的结果来说，似乎发展得很顺利，却不能与整体成果相结合。因此在整体上很难满足我们的心灵。心灵遂陷于焦虑不安，而被投掷在空虚感中。这种情境不仅会使人生的勇气与喜悦受损，并且会破坏安定的生活情绪，毁灭伟大的精神创造力，因为要从事这类精神创造，我们必须有与整个心灵关系密切的崇高目标，这崇高的目标会使人提升到超越自身的境域。如果能够加以把握，所有的焦虑不安势将消失无踪。对现代人来说，最需要的莫过于充满生命喜悦的勇气和进步的创造，因为四周有无数课题以高压姿态接连逼迫而来，要我们付出极大的牺牲与努力，并且把古老的闲适生活方式逐一驱逐出去。如果不能认识整体的意义，则一切辛劳皆归于泡影，又有谁能站稳脚跟进行人生的奋斗呢？

诚然，我们不能屈服于分裂，必须尽全力去克服这种分裂状况。从时代的处境来看，我们决不至于丧失勇气，因为时代处境本身已相当明显地展示了一种动向，这种动向是朝向崭新而较进步的人生。可是，如果无法借某些方法来超越这些矛盾，也就是说，如果这种人生已开始萌芽，却不能充分加以掌握，使它茁壮，我们可能无法以感受到的激越情绪来感觉这种矛盾。如果问题不在人生观，而在于人生的成长，那就只有勇敢地向前迈进，精神奕奕地自我深化，才能开辟出道路来。目光必须投向前方。为了不断坚定我们的步伐，必须清楚地注视复杂多样又充满矛盾的现在状态。在这状态中有各种各样的成长物，但这些东西决不只是尝试解释思维，而是现实的成果，人类生活的凝聚，并且将许许多多

的人结合在一起，深深契入人性中。如果不能在某些意义上开发“实有”（realitat），传述某些真理，就不能凝视现在的状态，我们不能失去这“实有”与这真理。再者，如果先把各种成长物并列一起，就能获取综览它们的整体观。现在的状态也许会更明晰地从中展现出来。人类生活的未来成长、重新凝聚的整体所探寻的方向甚至可能从中浮现出来。这种探寻是否成功，只有靠人类生活自身的运动与经验来决定。无论如何，我们无法潇洒地站在目前所站的地方而欲有所成，因为不抵抗，不努力往前迈进，越来越激烈的对立将会日益深刻，人类生活的内容将会越来越遭受破坏。因此，如果不希望我们的心灵日趋沉沦，就必须相信那超越个人一切意志与见解，也超越全人类一切意志与见解的不得已的必然已经来临，而由于这种信念的支持，我们努力前行。我们就相信有这种不得已的必然，开始我们的探索吧！

回顾与总结

现在回顾一下过去走过的道路，略述人生的内容与意义所产生的问题。

首先，我们所采取的方向是独特的。我们不像平时所为那样，从围绕我们的世界概念开始。我们不想从这概念来解释生活，还是仰赖生活本身的概念比较好。我们要先整理生活中所孕生的事物，再予以整体掌握。我们努力想了解整体的独特性，从中获取它在宇宙万物中的位置与意义的线索。这样，对生活的概念才能得到比平时所为更明确的内容，并在生活本身中阐明它独特的现实性，只有这种努力才有希望使生活的意义与价值明朗化。多方面思考我们的周围世界，对我们进行生活的自我省察有益无害，而且会孕生出一个条件。所以有益无害，是因为这样做，问题会猛然接近每一个人。换言之，不仅学者，连不从事这种努力的人也可以提出问题，甚至必须提出问题。从而人类可以站在共同信念这个基础上，彼此一致。回归生活基本结构、自我省察及自我深化运动将心灵的亲近性送给整体，心灵的亲近性必与单纯化紧密相连，而所谓单纯化是指对质朴人性的转向。文明越随着进步而发生纠纷，我们越需要这类东西。

然而，条件也跟这有益面相呼应而产生。只有亲自踏入这运动的人，生活才会以这种方式显现。只有不辞劳苦而奋斗的人才能与经验的明朗

化、深化发生关系，由此可以证明：在所有原理性的人生问题中，人们的见解差异甚大。有些人认为形成生活原动力的自明物，其他的人却视之为幻影。就这人生问题而论，怀疑和焦虑遍布，这是真理不能自动展现眼前，必须努力获取所产生的必然结果。生活深化的尺度在此即是认识的尺度。心灵呆板，一切都会变得呆板。基于这些理由，对现实的洞察也各不相同，但这决不会把整体视为主观恣意的事象，也不会破坏真理优越的独占权。“蝙蝠白天看不见，并不是太阳的罪过。”这格言是正确的。

具体而言，从整体掌握生活时，现实的两个阶段已在人性中发生冲突，这事实值得注意。首先，人隶属于自然，在其后的努力中也牢牢地受到自然束缚。自然形成人的生活基础，人在其后的努力中也无法脱离这一点，必须经常跟它结合。但同时在人性中也会出现本质性的新倾向，这新倾向不能说是自然的单纯上升，可说是精神性的倾向。新倾向的出现，会使生活变成一个大问题。精神性自以为优越，自动要求指导生活。可是，精神性目前仅以个别的现象存在，这些现象分散，既没有采取明晰的形象，也没有贯彻自己的力量。如果精神性没有统一，不能以整体而活动，同时又不能展示一定的内容，生活定会陷于难以忍耐的矛盾中。此事一旦发生，甚至实际发生，都意味着一个大转变。它要求新生活的立场，甚至可以说要完全推翻原初的状态。此一倒换带给人类生活精美的特质、明晰的意义和崇高的价值，因为随着此一倒换，在精神生活中会展现现实的创造深度，借此显明整个无限俱归我们所有。我们所有特殊的理想状态在此都会服从我们眼前开展的世界生活而被纳入其中，不过，此一转向决非命运所赐，因此须有我们的决断与行为。我们的生活因此不是一般的自然过程。它必须有自由性，并且不断由自由给予支持。对我们的生活来说，最重要的不是在现在的基础上做这做那，而是超越既有状态，获得一个新立场，以建设新生活的整体性。这样，我们就得领受唯一的整体性任务，这任务既贯通复杂多样的努力，又统筹这一切努力，在这范围内，我们可以充分谈论生活的伦理，而其中最重要的是，它不是来自外在的要求，而是内在的独立、人类对本质生活真正的提升，是获取深邃本质的战斗。

这种转换衍生的生活，在内容和形式上，都与普通的生活完全不同。普通平凡的生活全委诸时间之流，因果的连锁不断驱策它，不许停止，也不许自我觉醒，所以其中没有什么“现在”。希望从这生成流转中形成一

个内容，实愚不可及。反之，精神阶段是从时间之流中把人引到外面，使它静止，跟自己发生关联，自我觉醒，借此给予产生现在的可能性。因此建立了一个与生成流转相对的存有之国，展开超越时间的秩序。在这基础上，人生才得以有内容，如果只一个接一个地变迁，人生就完全无法脱离空虚。

就较切近之点而言，新生活向自然展现了崭新的局面。在此，人不再仅以一点跟其他不同的点并存，也不是向其他客观点显示自我，排挤它们。在此已产生由整体形成，跟现实一致的生活。这种生活会产生真善美，会开辟新的国度，产生整体秩序的新柱石。获得这些重要事物，会带来其他主观的安乐、无可匹比的幸福。人生在此不会陷于“克服外在”与“保护自己”的对立中。对自己的作为与对世界的作为在此得到统一，可能孕生出超越分裂的生活。

从这一切看来，我们的生活内容与价值是无可怀疑的。它不致流于无意义，它本身有崇高的目的，而且为这目的会使我们所有的力量发动起来。在这起动中，我们并非只为自己服务。我们的努力与行为有超过自身状况的价值。宇宙的生活在各个位置里成为自己的体验，而在其中萌生自己的创造源泉。在这位置里，整体的运动需要我们的行动。没有我们的行为，运动就不能前进。由此，人生常受义务思想左右，变得非常严肃，同时获得无可匹比的伟大性，一切空虚与无常遂退到我们背后。这种生活不仅使我们超越自然过程，也使我们确确实实地远远超过寒伧、平庸、表面的动机。我们成了参与无限性的人，而且站在我们自己之上，虽居于分裂的作为与焚身的努力中，但那高层次的秩序仍然给我们不可动摇的内在性与沉静的喜悦。同时，生活的尺度也慢慢改变。生活的伟大性已非存在于对外的成就，而是给根源的深邃性注入活力。人生的命运不管多么不同，对我们共同的工作不会有什么大影响。外在方面不足取的东西可以跟内在的伟大合一，因此任何人都不许轻视自己及其人生。我们都能够以精神界的市民、精神生活的源泉扩大精神之国。因为我们都是有国王血统的人。

这时，以整体而言，人类生活已显示经过种种阶段往前发展的运动。它超越自然性的自我保存与纷杂多样的生存，向精神世界的展开迈进。然而，在这重要的转换中，文化工作和宗教的区别却在新世界的内部产生，由此而萌发出生活的三阶段。这三阶段各有不同的瑰宝，做出不同的要

求，产生出不同图像。生活提高了超越自然性与社会性自我保存的外在必然与利益性，筑起世界的精神创造，展开真、善与正义；进而超越这精神创造，以超脱世界的内在性和克服世界的爱之国作为终极点，来覆盖生活的穹窿。要使整个生活获得成功，这不同的阶段必须不断保持联系，交互作用地互相弥补。低者向较高者倾力趋进，较高者回顾低者，而且各自主张自己的权利，并认识其界限。这样互相合作，生活才能赢得无休无止的内在运动和充实的丰盈。

因此，在人类的领域里，超脱自然的生活才是其后所有运动的前提，从而出现可称为根本的精神性，这是首要的事实。可是，如果我们违反一般的见解，如此提高精神生活的概念，就必须知道这种发展在人类范围里所遭遇的障碍将使之更艰难。次要的事实是，精神生活遇到最顽强的抵抗时，我们会被卷入无休无止的战斗中。如前所述，这是遵从三个主要方向思考的。承认精神生活是一切现实的核心，会使人产生一种期待，期望把自然完全融化于精神运动。

可是，我们发现，这是不可能的。倒不如说，这时候被视为低层次的往往会守护自己，坚决反对上升。其次，为了邂逅精神生活的完成形态，我们会期望全神贯注在精神生活上。其实，精神生活对我们来说显然尚未完成。人要超脱原初的黑暗状态，必须付出无比的辛劳。这种努力使人走上各种相距甚远的道路，陷入激烈的竞争中。

在这竞争里，精神生活动辄为人类的见解所左右，仿佛陷入一切怀疑中。可是，最困难的纠纷是从精神生活遭遇到外界，也遭遇到人类内心的反抗中产生的。在此展现的精神力常常为低级的目的所利用，反抗甚至无所不在。人类本质的内在分裂也出现了。障碍所以会臻于最大又最强烈，主要是因为人类仍然自负责任，不断靠罪的意识加强苦恼的强烈性。

可是，不管我们把反抗看得多么强大，我们只要把它限定在特殊的层面，就不仅可以反抗，也可以加以克服。在人类的领域里，自然显然可以提高到精神性。进而，在个别的生活领域中，或在整体的世界史运动中，形成精神生活所展开的极富成效的作为都显现了。最后，我们在宗教里看到了超脱纠葛领域的事物，看到了以神为基础的生活展现。于是，在战斗的精神中加进了超脱的精神性。这种超脱确已显示人生的战斗并非虚空，但它决非意味着纯粹的胜利，也未漂亮地解决问题。因此，运动并未获

得太多的东西；敌对者仍保有太多的现实性。当然，这不会把我们交给怀疑，因为“出现新生活”此一基本事实不会被任何怀疑所撼动。只要用反抗的眼光仔细观察，就可印证此一基本事实。所以，即使说怀疑已获胜，也只是指出我们并未稳稳站在基本的体验上。我们生活状况的纠纷只压倒了那些无法使根源性生活与这类纠纷相对抗的人，所以怀疑的优势也就是内在薄弱的证据。其实，这种生活状况强迫我们对环绕人类的整体世界下一个判断。这整体还不完全，会有许多对立依存于较广阔的关系中，因此还不能说是现实的整体，也不能在自我中有其完结面。这是为拥有一个意义须有的较深之根据与较广阔之关联的特殊存在。因此，我们的行动不能在这充满矛盾的世界中寻求最后的目的，必须在一切的战斗中毫不迷惘地不断指向独立、优越的精神性世界。要兴筑精神之国，必须怀着一种在终极点上决不陷于徒劳的坚定信念，努力向精神性的世界推进。我们的世界虽未完成，也不致使我们畏缩不前。我们认为这世界是更大关联的一部分，我们在其中看到开始，而非看到终结。我们的人生与其说是外在的克服，不如说是内在的前进；与其说是目的的完全达成，不如说是力的觉醒与集中，而且处于不能明显看穿的关联中，虽然如此，我们的人生依然未失去意义与价值。这也是路德的信念。路德说：“还没有完成，还没有发生，但已在进行与飞跃的途中。不是最后，而是途中。一切都已燃烧，还未辉耀，但一切都已洁净。”

到这地步，必然面临不死的问题。不仅低层次的生命对此欲求无止境地增加，就是精神生活难以拒绝的要求也强迫我们面对这个问题。近代显然很难肯定这个问题。世界在空间与时间中无限扩大，所以这问题已安置在与地球仍居宇宙中心、整个世界过程在短时间内完成的时代完全不同的照明下；而且，一切精神活动依存于物理条件的情形也越来越明显。如果说有精神生活才算是人，那么，精神启动在许多方面都很微弱，这个事实将使我们大为惊讶。即使精神生活因教育与职业而拥有相当的力量，在生活过程中也常常进入近乎完全的睡眠状态。而且，所有的精神启动却会在荒废的俗物根性与职工气质中消灭。身体虽还活着，心魂看来却已死灭。对这些已经死去的心灵而言，“现存在”（dasein）的彼岸是否有生活，似乎还有什么意义吧？最后，精神生活所扩大的概念使我们深深感觉到我们“现存在”形式的狭隘与束缚。我们不能像往昔的想法那样，认为“现

存在”的此一特殊形式狭隘而偶然；永远随波逐流是无限的幸福。我们之中，有许多人认为完全的消灭比这种顽固的确定要好。

然而，在近代，对肯定已露出许多难色，即使那些承认我们所描述的生活图像的人也无法巧妙加以否定，因为生活从其精神内容来说，不只对个人，就是对整个人类也都还没有完成，只是一段路程的开始而已，目前几乎没有希望使眼前的世界变为理性之国，毋宁说一切进步徒然增加混乱而已，若果如此，这种状况下的终结就不得不使一切走向精神性的运动变得无意义。如果精神生活的发展不能以若干方式超脱这束缚，也无法以一些方式使个体脱离这束缚，一切辛劳将是白费。因而，如果有对永恒持续的要求产生这种持续势将波及我们之中所存在的精神核心。而且，如果人生的过程未在自我活动中使其素质显现，就难免会怀疑：它是否会永久主张自我？其能力难道不会用在不同的方向吗？

对未来比左思右想更重要的是，目前在我们之下已经超越时间的生活可以成立，人能参加永远而无限的秩序，而且——这是重心所在——不仅能借个别的活动，如思考能力，也能以精神力、世界概括性的本质，以整个存有参与这永远而无限的秩序。这时，可证明、可展开的超时间事物就不会在时间之流中消逝。我们不等待永恒。我们站在永恒之中。歌德这样说的时候，他也有此意图：

于是，我们的第二祖国是什么？

这个大问题也获得解决。

在地上的日子里，不朽向我们保证永恒的存在。

要这问题成为我们生活的前提，仍然太黑暗。只有独断的否定必须排斥。那黑暗也有优点，它把我们的努力和值得我们充分劳动的此世生活联结在一起，同时让我们舍弃那期望行为可获报偿的卑鄙之念。这是康德在他的实践理性批判中以告白形式叙述的。深入这问题并加以阐明后，康德总结说：“因而，在此亦可称为真理的就是——使我们存在的难以穷究的智慧，不管在我们能够了解的范围内，或不能了解之点上，都同样值得尊敬。”

（李永炽　译）

1909年获奖作家

[瑞典]西尔玛·拉格洛夫

Selma Lagerlöf（1858—1940）

午　睡

拉格勒夫中尉[1]认为，孩子们要长得健康结实，长大后能成为有用的和能干的男人和女人，最重要的就是要求他们养成午睡的习惯。抱着这种信念，在吃过午饭之后，他总是带着两个最小的孩子到农庄办事处去，那是在另一幢建筑物里面，隔住宅并不太远。

办事处是一间很大的屋子，看起来好像和马尔巴卡时代牧师们的居室一样，那时它被用来作为办公室和书房。在屋子的一端，靠近窗口处，有一张黑色的皮沙发椅，在它前面是一张长椭圆形的桌子。在一堵墙边有一个床铺，一只黑皮椅。一张漆成黑色的巨大的胡桃木写字台和一个高大的有许多抽屉的柜子。在另一边还有一张床，一只黑皮椅，和用瓷砖砌成的壁炉。在壁炉上边的墙壁上，挂着三个鸟类标本。一只用海豹皮制成的猎袋，一把马上用的大手枪，一把击剑用的钝头剑和一把坏了的军刀。在这些武器中间，还有一对巨大的鹿角。靠近门边，一边是总是挂着布帘的壁橱，另一边是一个书柜。壁橱下边，有一只中尉的用铁皮包裹的橡木箱子，一只团队的会计用过的箱子，其中有一只角已经烧焦了一点儿。

在书柜里，中尉保存着他的一些账本，另外还有两代人用

① 即指作者的父亲。

过的学校教科书。好些本《欧洲文艺》年刊和荷马、西塞罗[①]、李维[②]的作品挤在一起。彼得大帝和腓特烈大帝的历史，由于它们那暗褐色的厚纸板装订的封面，也被流放到了这儿。这儿还有威廉·封·布劳恩的著作——不过这些著作不是因为封面的原因，而是由于其他的原因。地板上放着一些测量仪器，那是中尉在边界线上工作时留下来的；此外还有几只小箱子，放着钓鱼用具和零碎物品。

走进办事处之后，中尉和他的两个小女儿要做的第一件事就是驱赶苍蝇。门窗全部打开了。中尉拿起一条毛巾挥舞着，两个小女孩解下她们的围裙开始击打空气。她们爬上椅子和桌子，东挥西舞，因为那些嗡嗡的苍蝇飞来飞去，似乎决心要留下来，不过，终于还是把它们赶走了，门和窗都关了起来。

然而还是有一只苍蝇没有被赶走。他们把它叫作“办公室的老苍蝇”。它对每天一次的驱赶已经习惯了，完全知道怎样躲避驱赶。当一切都安静下来以后，它就从藏身之地跑了出来，停留在天花板上。

中尉和两个女孩没有对它再进行新的驱赶，因为他们都知道它是过于机敏了，他们决不能把它赶走。于是他们着手进行午睡之前的第二件事。女孩们放好两个皮枕头，并在沙发椅上放一只矮枕头，中尉可以把头枕在上面休息，他伸长了身子，闭上眼睛，假装睡着了。

接着，女孩们尖声叫喊着，扑到他的身上。他把她们抛掷起来，好像她们是两只皮球；又摆弄着她们，好像她们是两只好玩的小狗。她们则扯他的胡须，弄乱他的头发，并且爬到沙发上，和他开各种各样的玩笑。

当中尉认为孩子们已玩得够了，就拍拍手，说：“别玩了。”

怎么能够呢？孩子们继续玩着。一次又一次地爬上沙发，被抛开又被拉回来，尖声叫着，大声嚷着。

过了一会儿，中尉第二次拍手说：“真的别玩了。”

然而这次拍手也没有见效，同样的嬉闹继续着，伴随着叫声和笑声，直到中尉第三次拍手说：

“好了，真的别玩了。”

两个女孩立刻停止了吵闹，各自上了自己的床去睡觉。

---

① 西塞罗（前106—前43），罗马政治家、作家。
② 李维（前59—后17），罗马历史学家。

过了一会儿，中尉开始打鼾。他的鼾声并不很大，但足以使两个孩子睡不着觉。尽管中尉要求她们要养成午睡的习惯。

孩子们是不准离开床铺，也不准相互谈话的，只能够静静地躺在床上。而她们的目光却在满屋子里打转。她们瞧着地板上的破垫子，分辨着妈妈和姨妈的旧衣服，这些衣服已被裁剪成了地毯。她们瞧着马尔姆伯格将军的肖像，它挂在墙上的两幅描绘战斗场景的油画中间。她们瞧着墨水瓶和笔，鹿角和猎袋，钝头剑和那把著名的被称为“杀兔者”的枪。她们瞧着床单上的图案，数着墙纸上的星星，看着地板上留下的钉头和窗帘上的方格花纹。时间过得真是太慢了！她们听见了别的孩子们发出的愉快的叫声，他们的年龄大了点，可以不必被迫午睡了。他们四处跑动，幸福而又自由，大口大口地吃着樱桃、醋栗和青苹果！

两个小女孩唯一的希望寄托在那只“办公室的老苍蝇”上。它正在中尉的面孔四周嗡嗡叫着，尽其所能发出喧闹之声。如果它能够一直这么嗡嗡下去，就一定会把他弄醒！

（夏月　译）

1912年获奖作家

[德国] **盖哈特·霍普特曼**

Gerhart Hauptmann（1862—1946）

上学的第一天

随着岁月的流逝，上学第一天的阴影变得越来越浓厚。那是圣诞节后的一天，我母亲对我说：等春天来了，你就该上学了。这是必须迈出的严肃的一步。你得学会老老实实坐在那儿。总之你必须学习，学习，因为不然的话你就只能成为一个废物。

因此你必须得上学！必须！

自从向我宣布了这件事，我大为震惊。我应该成为一个什么样的人。难道我不已经是个这样的人？对此我真不理解。我的过去可跟我完全是一回事呀，就永远这样生存，活下去，是我过去唯一的、也几乎是本能的愿望，我就安于此。自由、太平、欢乐、独立自主，为什么人就应该想成为另一个样子？父母的各种管教都没打破这种状态。难道他们想要夺去我的这种生活，而代之以“应该”和“必须”吗？难道他们想要我违反一个尽善尽美的、完全适合我的生存形式吗？

我简直弄不懂这件事。

用别的方式而不是按照我所常用的有意无意的方法去学习，我既不感兴趣，又不实用，我过去可完全是精力充沛的、生气勃勃的。我掌握市井上的土话，就如我掌握父母所说的标准德语一样。直到今天我才知道，这当中有着多么了不起的智

慧的成果，它是无法估量的，一个孩子更难看到这点。在玩耍中，在没有意识到已经学过什么的时候，我就在使用一部包罗万象的词典中的所有语汇概念，以及与此有关想象世界中的一切语汇与概念。

不进学校我是不是也许真的能成长得更快、更好和更充实呢？

但是最糟糕的，也许是我所感受到的灵魂上的痛楚。我父母一定知道他们给我带来了什么。我曾经相信他们那无限的爱，而现在他们把我交到一个陌生的、令我恐惧的地方去。这难道不是像把我驱逐一样吗？他们承认他们有责任把我——一个只能在自由自在的氛围里，在自由的行动中才能生存的人——关在一个房间里。他们承认他们有责任把我交给一个凶老头儿，已经有人跟我讲起这老头儿，并且说以后有我受的：他用手打孩子的脸，用棍子打手心，以致留下红红的印记，或者是扒下裤子打屁股！

上学的第一天临近了。第一次上学的路，我已记不得是拉着谁的手，我是怀着又害怕又畏缩的心情走过这段路的。当时我觉得那是一条长得无尽头的路，当我半个世纪后去寻访那古老的校舍，只是由于它从古老的“普鲁士皇冠”的窗口一眼就可望及的缘故却反而没找到它时，我确实感到惊讶。

途中我曾几度绝望，送我上学的女人说了许多好话，当她在学校门口把我一个人留在集合那里的孩子们中间之后，昏昏沉沉的顺从就取代了绝望。

有短短的一段等候时间，在这期间同甘共苦的小伙伴们相互探询着彼此认识了。当我们拥在学校前厅里的时候，一个小东西向我靠近，并且试图增强我的恐惧感而后快。他已经看出了我的害怕心理。这个肮脏的蛆虫和坏蛋选中了我作为他暴虐狂本能的牺牲品。他向我描述了学校里的情况，这一点他知道得并不比我更多。他把老师描绘成一个专门对学生进行刑罚的差役。当他看到我充满恐惧的哭丧的脸上流露出相信他的神情时，他高兴了。这个捣蛋鬼说：你说话，他打你。你沉默不语，你打喷嚏，他也打你。你擦鼻涕，他也打你。他大声叫你时，就是要打你了。你要注意，你跨进屋里去，他也打你。

就这样不知过了多久，他就用老百姓在街头巷尾所说的方言叨唠个不停。

一个小时以后，我回到家中，高高兴兴地一边和父母一起吃饭，一边

吹牛，然后比往日更加高兴地冲向室外，奔向那童年时代无拘无束的、尚未失去的世界。

不，这所乡村学校，连同那位年老的、脾气总是很不好的老师布伦德尔，都没把我毁坏，我的生活空间没有被夺去，我的自由、我的生活乐趣依然如旧。

（姚保综　译）



1913年获奖作家

[印度]**罗宾德拉纳特·泰戈尔**

Rabindranatn Tagore（1861—1941）

自　由

医生爱怎么说就让他说去吧！打开，打开，打开我床前的那两扇窗户，让风吹进来。药？吃药早已使我厌倦。我已经吃够了苦的、涩的药了。在我这一生里，每天每夜，每分每秒，都在吃药。

活着，对我来说，本身就是一种疾病。

在我的周围有多少国医、西医、走方郎中！他们开着药方，送来各种成药。他们说，“这样做才好”，“那样做是最大的过错”。我听从着每一个人的吩咐，低着头，面纱掩着脸，就这样在你们家里度过了22年。因此，家里的、外面的人都说：“她是多么贤惠的媳妇，多么忠贞的妻子，多么善良的女人！”

我刚到你家的时候，才是一个9岁的小姑娘。按着一切人的愿望，沿着这家庭的漫长的道路，拖着疲惫的生命，度过了22年，今天终于走到路的尽头了。让我思索一下这生活是好是坏、是痛苦还是欢乐的时间在哪里。家务操作的车轮旋转着，发出单调的、疲惫的歌曲，我麻木地随着它转来转去。我不知道自己是什么人，不知道外面广阔的世界充满着什么意义。我从没有听到在神的琴弦上弹奏出来的人类伟大的消息。我只知

道，做完饭后开始吃饭，吃完饭后又正是做饭的时候。22年，我的生命始终被捆绑在一个车轮上转，转，转。今天我仿佛感到那个车轮快要停止了；那就让它停止吧！为什么要吃药为难自己呢？

22年，每年春天都到过森林，带着花的芳香的春风都曾吹动过大地的心脏，叫嚷着："打开，把门打开！"但是，它什么时候来了，又走了，我并不知道。也许它曾悄悄震撼过我的心灵；也许它曾使我突然忘记了家务操作；也许它曾在我心上引起生生世世永恒的忧郁；也许在这撩人的春天里，在无名的哀愁与欢乐中，我的心在期待着听到谁的脚步的声音。你下班回来了，但是黄昏时你却又到邻家去下棋。算了吧，别谈这个了，为什么在今天我要想起这些生活中暂时的波动呢？

22年后的今天，似乎春天第一次走进我的房间里。凝望着窗外的晴空，欢乐在我心中阵阵涌起。我是女人！我是伟大的！为了我，不眠的明月在它月光的琴弦上弹奏歌曲。没有我，天上的星星将徒然闪烁。没有我，园中花开还有什么意义？

22年，我一直认为我是你们这家庭里的囚徒。但是，我并不因此而悲哀。我已经麻木地度过不少岁月，如果必须活下去，我将依旧茫然度日，在这个家庭里有那么多朋友亲戚传诵着我贤淑的声誉，这仿佛是我一生中赢得那可怜的屋角众人口中赞美的最大胜利！那羁绊我的绳索今天要被割断了，在那无边的空阔里，生与死合而为一。在无底溟缈的地方。我将不会再遇到那像一粒泡沫一般的厨房的墙壁。

今天在宇宙的晴空里仿佛第一次为我吹奏起新婚的笛声。让那微不足道的22年躺在我的屋角里吧。那从死亡的洞房里向我传出召唤的，是我门前的乞丐，不，是我的主人。他永不忽视我，无论在什么时候，他向我伸出乞求的双手，乞求我心灵深处最宝贵的甘露。他在众星围拱的天空里向我不转瞬地凝视。啊，甜蜜的天堂，甜蜜的死——我心中永恒的乞士，在召唤他的女人！打开，打开窗子，让那无望的22年在时光的大海里消逝吧！

（石真　译）

小巷

我们这条用石头铺成的小巷，弯弯曲曲，一会向右，一会向左，仿佛是出来寻找什么东西似的。但是不论它拐向什么方向，它总会遇到一些障碍。这边楼房高矗，那边楼房林立，前边楼房鳞次栉比。

小巷抬头仰望，它窥见头上是一条天空碧带——它和小巷一样狭窄，它和小巷一样蜿蜒。

小巷询问这条狭窄的天带："请问姐姐，你是哪座碧城里的小街？"

中午，它在一瞬间看见了太阳，于是它就默默地对自己说："我一点儿都不明白：这是什么处所。"

位于两排楼房之间的雨云，渐渐浓重了，就好像有人在这小巷的笔记本上用铅笔涂掉它的一块光明。雨水在它的石面上涓涓流淌，雨滴发出击鼓般的声响，宛如耍蛇时节一样。路很滑，行人的雨伞时而相互碰擦；一股水流，猝然从屋檐上跳到行人的伞上，致使他们十分惊讶。

小巷惊叹道："要是干旱该多好哇！雨为什么这样毫无缘故地连续下呀？"

在帕尔衮月，南风就像一位不幸的人，突然闯进小巷；顿时碎纸飘舞，尘土飞扬。小巷气馁地说："这一定是哪位疯癫的神仙醉得发狂！"

在这个小巷的两旁，各种垃圾——鱼鳞、炉灰、菜屑、死鼠，每天都在那里堆放。小巷知道，这一切都是现实。即使它健忘，也从来不会这样呆想："这一切都是为了哪桩？"

然而，当秋阳映照在屋顶的晒台上，当祭祀的钟声當當敲响，小巷心里立刻感到："在这条用石头铺成的道路之外，或许还存在着某种伟大之光！"

在这里，时间在流逝；阳光犹如忙碌的主妇的纱丽一角，从一排排楼房的肩上滑落到小巷的身旁；时钟打过九点，女仆夹着篮子从市场返回厨房；小巷弥漫着缕缕炊烟和烹饪的油香；去上班的人们，赶路匆忙。

小巷当时又在想："在这条用石头铺成的道路上，一切都是真理。而我认为最伟大的东西，只不过是一种梦想。"

（友忱　译）

季 节[1]

季节的差异不独是色彩的差异，也是职能的差异，不同色彩羼杂的现象时有发生。杰斯塔月[2]的棕褐乱发，飘入斯拉万月[3]的云层，飘着飘着变成了黛青色。帕尔衮月[4]的葱绿中，年迈的布萨月[5]企图延长枯黄。然而在自然法则的王国里，这些反常现象难以持久。

夏季可称为“婆罗门”[6]。他遏制绿色快乐的扩展，踢飞枯叶，点燃祭火，进行寻求抑欲之路的苦修。当他诵毕吠陀经文，凝神屏息，天气异常闷热，枝叶不动；但徐徐呼气时，大地瑟瑟抖颤。水果是他的主要食品。

秋雨季为“刹帝利”不算为过。他的开路先锋隆隆地敲击鼓鼙，他头缠阴云的头巾，威武地莅临。他不满足于蝇头微利，征服乾坤是他的壮志。他奋勇厮杀。占领茫茫天宇，成为八方天地的首领。一行行棕榈树下淡蓝的雾岚里，听得见他的战车嘎嘎行驶。他的弯刀不时拔出刀鞘。刺入“方向”的胸膛。他的箭壶里装着取之不竭的神箭。他的脚凳铺着草绿绸缎，头上葱郁密叶的华盖垂着一绺绺金色花的璎珞，身旁立着被擒获的东方女神，含着眼泪，用喷洒过花汁的纨扇为他扇风，手镯上嵌的闪电灼灼闪光。

冬季是吠舍种姓。稻谷熟了。他起早贪黑，收割、打场，忙得不可开交。原野的花篮里盛着绿豆、豌豆、荞麦丰收的喜讯。一群黄牛趴卧在牧场上反刍。场院里竹锣装满粮食。码头上满载的货船即将起航。木轮车在土路上缓慢地行进。家家户户响起舂米的声音，准备欢庆米糕节。

以上谈了三种主要种姓。至于首陀罗种姓，不言而喻是秋季和春季了。前者为冬天后者为夏天提兜拎包。这体现了自然与人类的区别。自然界里，侍奉意味着美，谦恭是光荣的同义词。自然的殿堂里，首陀罗种姓

---

① 印度一年分为六季，即夏季、雨季、秋季、雾季、冬季、春季。
② 印历2月，公历5月至6月。
③ 印历4月，公历7月至8月。
④ 印历11月，公历2月至3月。
⑤ 印历9月，公历12月至1月。
⑥ 印度的四大种姓，即婆罗门（祭司）、刹帝利（武士）、吠舍（商人）、首陀罗（贱民）。

绝不低贱，承担责任者拥有全部饰物。秋天的蔚蓝披巾缀有叶状的金饰。春天芳香的鹅黄纱巾印着姹紫嫣红的繁花。他们穿着多彩的绣鞋在阡陌上漫步，臂钏、耳环、戒指镶嵌着数不胜数的宝石。

至此介绍了五个季节。人们常说一年六季，那纯粹是为了弄双配对罢了。他们不知道单数中酿成自然的千姿百态。用2去除365天——头两个数字36，除得尽，最后的小数字5，可不好摆弄。成双成对的太多了，不免令人厌倦。所以不知从哪儿跑出一个3来，撼动一大串2，奏响乐调繁富的歌曲。宇宙的圣殿里，单数这魔鬼不让偶数的天国昏睡，并破坏仙伎优哩婆湿[①]足铃的节奏。天宫音乐会上调整紊乱的节奏时，韵律的乐趣之泉喷涌而出。

一年分六季当然也是有道理的。吠舍种姓人被踢到三种主要种姓的底层，但他们人数众多，构成庞大的社会基层。从这个角度而言，一年最主要的是秋季和冬季，这两季拥有完满的直熟。农作物成熟的秘密过程，贯穿所有的季节，表现出来则是在秋冬两季。因而人们视野开阔地观察它们，看到年份的少年、青年、老年的三个形象和成就。它在秋季身着新装，炫人眼目；在雾季遍野显示成熟的刚健之美。冬季它的果实装满家家户户的箩筐。

人们本可以将秋季、雾季、冬季合并为一个季节，没有这样做是因为他们喜欢层次分明地观赏自己的收获。期望的东西是一个，把它反复抚弄是一种享受。一张掌面大的纸币携带方便，换成同样价值的厚厚的一沓，可以得到心理上的满足。故而人们分解了收获的季节。秋季、雾季、冬季里有庄稼的宝库，家庭主妇的寓所由三部分组成。[②]林木的家庭主妇只有内宅、外宅两部分——春季和夏季。法尔衮月芒果树开花，杰斯塔月芒果成熟。春天闻到香气，夏天品尝果实。

一年当中，只有雨季孤单无伴。他与夏季毫无共同之处：夏季贫困，而他富有。秋季的境遇也与他迥然不同。秋季拍卖了全部财物，河流、田野、码头等等全已写在他人名下。债务人大多忘恩负义。

人们从不剖析雨季，是因为无论从哪个角度说，雨季与人的家庭关系并不密切。诚然，全年的水果、作物依仗他的恩泽，但他并无足够的资财

---

① 印度古代著名剧作家迦梨陀娑的神话名剧《优哩婆湿》中的女主人公。
② 孟加拉地区的住宅分内外两部分，这里说的三部分是指秋季、雾季、冬季。

去宣扬自己的奉献。他不像秋季那样在旷野、河埠、果园大肆宣传自己如何慷慨大方。既然不存在直接的施纳关系，人们对雨季便不抱收获的希望了。

雨季是没有需求的季节。实际上，他的一切需求是被音乐、嬉闹、幽暗、光亮、活跃和肃穆掩盖了。在印度，雨天意味着憩息，是赋闲的时光。

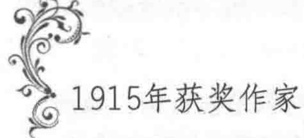
印度每个季节都有一两个节日。想看到哪个季节奇妙地占有她的心，就应在音乐里作一番调查，因为音乐泄漏内心的隐秘。

严格地说，只有春季和雨季拥有乐曲。在音乐典籍里，可以为每个季节提供乐曲，那是理论上的认识。至于广为流传的，我们知道，春季有帕桑特调和巴哈尔调，雨季有梅格调、穆拉尔调、德斯调等等。在歌曲的村庄举行选举，雨季必定大获全胜。

诗魁迦梨陀娑迎接雨季，为雨季戴上他的曼达格朗特韵律的永不枯萎的花环[1]。一些平日忙碌的人揶揄那是无稽之谈。在他们看来，云纱飘拂、雨铃叮当的月份，脱离了一切事情的束缚。它凉荫遮盖的时辰的篮子里，装的尽是闲话的物品。他们的想法并不荒唐。假如人们冲出杂事的圈子，在臆想的天宫赢得席位，畅饮闲聊的美酒。而雨季这侧童在棕色发髻上挂着素馨花花串，负责往他们的玉钟里斟酒，那么，让我们欢迎乌黑的雨云，对它致以崇高的敬意！那么，来吧，所有的闲人，所有富于幽默感和想象力的人！雷雨的长鼓已经敲响，来吧，所有热血沸腾的人，远处传来了狂舞的号召！饱含人世千古离愁的泪泉已开始奔流，冲决重重阻碍，来吧，忠贞的情女，家务事的小屋已经上锁，通往集市的路上杳无人影，在道道闪电的陪伴下上路吧！从花香浮荡的林地，湿风带来了消息：绿荫斑驳的藤架下，坐着世代苏醒的期待。

（白开元　译）

① 指迦梨陀娑的名诗《云使》。



1915年获奖作家

[法国] **罗曼·罗兰**

Romain Rolland（1866—1944）

我为谁写作？

“我为什么写作？——我为谁写作？”我觉得这两个问题是分不开的。请允许我并在一起来答复吧！

我为什么写作？——因为我不会干别的。因为即使我在纸上不写，我在思想里也会写，借此来找个发泄之道。因为写作是我最高的思想方式，也是我最高的行动方式。因为对我来说，写作就是呼吸，就是生活。

在我这个“为什么”里面，并没有像“公社”杂志在这次征文附注里所猜想的那种“理想主义的悲观主义”。各人用他天生的肺脏来呼吸，各人有各人的做法。行为就是人：有的是悲观主义的，有的是乐观主义的。——有的是唯我主义的，有的是集体主义的。

我的行为一向是——而且在任何情形下都是——动力的。我写作一向是“为了那些前进的人”。因为我过去一向是在前进，而且我一心希望着不死不停。生活如果不是明确无疑勇往直前的运动，它对于我将毫无意义。也就是为了这个，我才跟那些朝着人类进程开路的人们和阶级在一起，——跟那些组织起来的工人群众和他们的苏联在一起。他们是受历史演进中不可抗拒的气势所推动的，我也正服从于这个必然的趋势。

那么我是为谁写作的呢？——我是为那些前进队伍中的先

锋，为那些伟大的国际战斗中的战士，这场战斗得到胜利，就可以保证人世间建立起一个无国界无阶级的社会。在今天，共产党是唯一具有社会性和世界性行动的政党，这个政党既无鬼胎，也不妥协，高举着这面旗帜，带着勇敢深思的理论而前进，目的就在于占领这些高原。队伍中其余的人在追随着，——虽然不免有些距离，而且也未尝没有背叛或退却的。我们，作家们，我们向迟到的人发出集合的钟声，可是我们并没有等待他们。让他们向我们来归队吧！前进的行列是永不停顿的。

（陈西禾　译）

读书笔记

在高等师范学校的第一个学期（从1886年11月到1887年5月），我发现了陀思妥耶夫斯基的伟大小说《群魔》、《白痴》、《卡拉马佐夫兄弟》等。我在日记里写满了这些作品的读书笔记。我被《白痴》深深吸引。我欣赏《群魔》，“一个民族荒谬的感情和形象的奇怪的剖析”。“这一夜自始至终笼罩着”。“恐怖，真正的恐怖，另外还有潜藏、预料中的恐怖还没有来临”。相信“从这个废墟、疯子和罪行堆里将产生一种新的法律，一个新的上帝”，这些将在新的社会出现后产生。

然而，甚于这个病态的天才，我更加喜欢托尔斯泰的天才，他是完全健康的。

这个时期，我也与司汤达初次相识。自从他使我感到如此亲切以来，我还远远没有承认他是文艺巨匠。托尔斯泰使我着了迷，我需要加以判断。我对司汤达的《红与黑》兴趣匪浅，《巴马修道院》同样使人迷恋，在我的笔记里，它们留下了相当长的篇幅。使我感到为难的是司汤达在人物分析方面有无法理解的地方。托尔斯泰所描写的那种几乎根本不可能的感情是以一种迂回曲折的方式来表现的。司汤达总是敞开着门；在他的选择中，当时我看到一种任性，而今天，我的看法完全相反，它标志着自由思想，并伴有明显的讽刺。听任事情的任意发展，而没有矫揉造作的情

节。

1887年，在弗朗德勒、比利时、荷兰、雷纳尼作了一次夏季旅行之后，我眼界大开。假日的其他时间我是在克拉姆西，面对运河的一所古老的房子里度过的。在那里我埋头苦读，钻在克拉姆西科学艺术协会的图书馆里，那个图书馆是我祖父创办的，我阅读了大批俄国书籍。这个图书馆在法国外省是以传播俄国文学著称的。此外，我还读了果戈理的《塔拉斯·布尔巴》，亚历山大·赫尔岑的短篇小说，屠格涅夫的《猎人日记》，陀思妥耶夫斯基的《死屋手记》和《罪与罚》，冈察洛夫的《奥勃洛摩夫》，还有乔治·艾略特和狄更斯的长篇小说和短篇小说，法国小说，甚至还有古老的中国小说，如阿贝尔·雷米札翻译的《两个表姐妹》……（人们难道不应该向省里小城市智慧的珍品致敬么？它向市民们提供了如此丰富的精神食粮）。

《罪与罚》吸引了我。我简直把它与《战争与和平》同等看待。“我更喜欢托尔斯泰，因为他的艺术和性格，他的思想实质及他的幻想和我们以及我们所追求的很相近。其高尚的程度是一样的。《战争与和平》对我展现了广阔无垠的生活，人物的海洋：人们觉得自己变为上帝的精灵，在水上漂流。《罪与罚》是一场灵魂的暴风雨：人们像海鸥一般，翱翔在滚滚的波涛之尖，在浪花飞溅中卷入漩涡……”我感到在《白痴》和《罪与罚》错综复杂的事态中，有欧仁·苏的不幸的影响。

（金铿然　骆雪涓　译）

1921年获奖作家

[法国]阿纳托尔·法朗士

Anatole France（1844—1924）

在左拉墓前的演说

先生们，爱米尔·左拉的友人邀我在他的坟头说几句话，我首先要向他的夫人，那分尝与减轻他早年生涯的辛劳的，鼓励他的荣誉日子的，以及在他激情和痛苦的时间用她不倦的专心去安慰他的——40年来他生活的伴侣，致我崇敬与吊唁之意。

先生们，至于说到左拉，他的光荣是在所应得的。我不将对于我的悲痛——以及他的一切友人们的——再说什么话了。对于那些在他们身后留给人以一个伟大记忆的人们，不是用追悼文和诔辞所能颂扬的。我们必须特别赞美他们的工作和生活，并且从中去获得真诚的榜样。

左拉的文学工作是巨大的。刚才你们已经听到了作家协会主席以可钦的精确叙述过它的特点了。你们也已经听到公共教育部长详细讲到它在知识和道德上的意义了。现在轮到我时，请允许我以少许的时间在这方面深说一下吧。

先生们，当我们看到那一块一块堆积起来的他的劳作，我们一定要惊异于它的伟大的。有些人羡慕它，另外一些人在它们的面前惊骇住了；有些人赞美它，另一些人却非难它。赞美和非难是一样的猛烈。这个权威的作家常被人衷心地但是不公正地加以责备（我知道这，因为我自己也曾经这么做过的）。

诋毁和颂词掺杂在一起，可是他的工作却继续向前发展。

今天，当我们从它的全盘总和中去辨识这巨像的形态时，我们也就认清了那浸润在它内部的灵魂了。这是善良的灵魂，左拉是善良的。他有伟大心灵的高尚性和单纯性。他的明显的悲观主义，以及在他的书面这么多地渲染着沉郁的幽默，可是却总隐藏不住地有一种真实的乐观主义，有一种对知识和正义发展的坚信。他的小说——那都是社会的研究——以猛烈的憎恶谴责一种懒惰和琐屑的社会，卑鄙和有害的贵族制度，而且他反对我们这个时代的罪恶：金钱的权力。他是一个民主主义者，可是他从来没有阿谀过人民，他努力使他们认识愚昧的束缚，酒精的危险，这些东西都会反过来使他们痴呆，使他们成为每一种压迫、每一种悲苦和每一种耻辱之无助的牺牲者。什么地方碰到社会的罪恶，他就反对他。他的憎恨就是这样的。在他的最后几本书中，他显示了对于人道主义之彻头彻尾的热爱。他努力去臆测和预言一个较好的社会。

他要求那享受人间幸福之果的人数永远增大。在思想和科学中他寄托了他的希望。他希望着劳动人类从机器这个新的力量中，不断地解放出来。

这个真诚的现实主义者是一个热情的理想家。他的工作的高尚性，只有托尔斯泰无可比拟。他们是缪斯女神用欧罗巴思想的两个极端所建立起来的两座巨大的理想主义城市。两者都是高贵而和平的。只有托尔斯泰的乃是忍受的城市，而左拉则为劳动的城市。

左拉在青年时代就获得了名誉。沉着安静而名闻遐迩，他享受着自己劳动的果实。可是忽然他毅然舍去了他的休息，丢掉了他爱好的工作，抛弃了他的生活的平静的快乐，我们在他的灵魂面前所发的声音，应该是庄严而沉静的。我们不将显示些什么，只是恬静与和谐。但是，你们知道，先生们，除了正义，就没有恬静；除了真理，就没有休息。这不是哲学上的真理——那是我们永远争论的对象——我所讲的是我们全都领会的道德真理，这真理对于我们的本性是有联系的。可触知的和相适合的。而且它是这样地接近我们甚至一个婴孩可以用手去碰到它。我不愿背弃正义。生命令我去赞美那值得赞美的东西。我不愿用怯懦的缄默去隐蔽真理。而且我们为什么要缄默呢？诽谤他的那些人何尝缄默着呀，在这灵魂面前，我只说我所应该说的，而我所应该说的，我全都要说。

在追悼左拉为正义和真理而斗争的时候，难道我对于那些人能够保持缄默吗？他们决心要诬陷一个无罪的人使其破灭，他们知道，如果这个人被救了出来，他们就要完了，因为这种恐惧就使他们用无耻的厚颜去攻击他。软弱而没有武器的左拉挺身而出来反对他们这点，我是有向你们告诉的义务的。我怎么能避而不谈以蒙蔽你们的视线呢？对于他们的谎话，我能够保持缄默吗？如果这样那便抹煞他英雄的正义感了。对于他们的罪行，我能够保持缄默吗？如果这样那便会隐匿他的道德了。对于他们在他身上所加的诽谤和不法行为。我能够保持缄默吗？如果这样那便会无视于他的反击和损害了他的名誉了。对于他们的羞耻，我能够保持默然吗？如果那样便会毁伤他的光荣了。不，我必须说话！

我要用死的景象所给予我们恬静和坚定性来追忆起那些黑暗的日子，那时候，自私和恐怖在政府会议中霸占了他们的位置。罪恶已经是众目昭彰了。但是，人感到支持和保障这一罪行的公开和秘密的力量是那样强大，以致即使最坚决的人也不免迟疑了。那些有责任出来讲话的人们保持他们的静默。他们中间最好的。即使自己不怕什么，却也畏惧于使他们的党会陷入可怕的危险中去。由于无比的谎话和欺骗，可憎的谰辞的煽动，激起了人民群众的愤怒，他们竟然信了那些出卖他们的人。一切公共舆论的领袖们，是惯于在这种罪恶面前，束手无策，反而加以袒护的。暗影愈加浓重了。一种凶兆的沉默在统治着。而就在这种时候，左拉给共和国大总统写了那封适当其时的可怕的信，在那信上，他痛斥了阴谋诡计和妄证诬陷。

于是那些犯罪者和他们利益的保护者们以及被迫的从犯，一切联成一气的反动政党及其受骗的群众，是以怎样的狂怒来打击他啊！你们可以自身来作证，而且你们知道，也许有许多无罪的灵魂，在神圣的质朴中加入到被雇佣的诽谤者之隐蔽的扈从里了。你们也听到了，暴怒的咆哮以及那些野蛮的人要求他死亡的吠声，这死亡甚至于在法庭中也还追逐着他。经过那漫长的审判、根据于假的证据，在指挥刀的操纵下，这一案件终于以故意做作的愚昧而急忙判决了。

我在这儿也看到了在我们中间，有几个当时忠信地站在他一边和分尝他的危险的人们。让他们说，对于正义所加的暴行，是不是从来也没有过比这更大的。让他们告诉我们以他所带给他们的坚定不移的意志。让他们

告诉我们，他的强有力的善良性，他的人性的怜悯心以及他待人接物的温情暖意，是不是曾经离弃过他？或者说是不是他的坚贞笃信曾经有过动摇呢？

在那些恶劣的日子中，有许多善良的公民，失望于他的国家的福利，绝望于法兰西的道德命运。受到压迫的不仅是共和政体的保卫者们。即使那共和政体的最坚决的敌人，一个不妥协的社会主义者，也用痛苦的声音喊出这样的话：“如果社会是这样腐败堕落，那么即使它被颠覆了而要它作为一个新社会的地基，也怕是过于卑劣可耻了吧。”正义、光荣、思想——似乎全都不见了。

但是，一切都被挽救过来了，左拉不仅揭发了一件司法上的罪恶，而且他指斥了一切压迫和暴力的阴谋，指斥了它们之狼狈为奸和对于社会正义，共和观念以及法兰西自由思想的摧残损害。法兰西是被他的言辞的勇气所鼓舞起来了。

他的行动的成果是不可胜数的。在今天，它们显示了强大的力量和庄严性；它们绝无边际地伸展着；它们已经开始了社会主义的运动，而这是没有任何东西可以阻住它的。它们正在引起着事情之新的规律，根据更优良的正义和更深刻的全体权利的知识而找出来的新规律。

先生们，世界上只有一个国家能够发生和经历这些伟大的事情。我们国家的精灵是多么可钦啊！在过去一世纪中，向欧洲及全世界告诉出人类权利的法兰西的灵魂是多么美丽啊！法兰西是美化的理性和仁慈的思想的国家，正义的掌持者，人道的哲学的土地，都尔哥、孟德斯鸠、伏尔泰和马来谢伯的故乡。左拉应该从他的国家受到奖赏，因为他对于在法兰西的正义，并没有感到绝望。

让我们不必为他的忍耐和受难而怜悯他吧。而我们宁可应该是羡慕他的。在那极可惊地层积起来的暴行上面，举发了愚昧、无知和邪恶的根源，他的光荣已经达到了仰不可攀的高度了。

让我们羡慕他：他已经以巨量的工作和伟大的业绩尽忠于他们国家和世界了；让我们羡慕他：他的命运和他的心灵已经使他获得了最大的幸福，他是当代人类的良心。

（陈适　译）

1923年获奖作家

[爱尔兰]威廉·巴特勒·叶芝

William Butler Yeats（1865—1939）

诗歌的风格

风格几乎是无意识的。我知道自己试图做的事，却不大知道究竟做成了什么事。当代的抒情诗，即使是那些打动我的诗，如《激流的奥秘》、《多洛斯》，也显得过于冗长；然而爱尔兰人对急流的喜爱也许不过是一种不痛不痒的表现，但倘若彭斯读了汤姆逊[①]和柯珀[②]的诗作，也说不定会有同样的感受。英国人的头脑是善于思考的，丰富周密的；它也许能记住泰晤士山谷。我打算写短小精悍的抒情诗或诗剧，其中的每一段言词将是精练而又紧凑的，由戏剧性的张力糅合在一起；我怀着更加坚定的信心这样去做了，因为英国的青年诗人在当时的危急时刻是凭着情感写作的，但是他们那传统的、行动迟缓的思维几乎立即又恢复了。然后，在这样的情况下，英国的诗歌追随了我开创的风格，而我却竭力使诗歌的语言与激情洋溢的、正常的言语相一致。我想用我们自言自语时使用的那种语言来写作。正如我对待我们的生活或任何生活中的事件那样，因为在这样的生活中，我们可以暂时看到自己。有时，我把自己与贫民窟里的疯老太婆相比，我听过她们咒骂人和回忆往事时说的话。“你好大的胆子，”我听到过一个老太婆这样说起某个想象中的求爱者，“瞧你这副病像，连

① 汤姆逊（1700—1748），苏格兰出生的英国诗人。
② 柯珀（1731—1800），英国诗人。

个安身之地都没有！”假如我大声说出自己的想法，她们也许会怒气冲冲，又粗野庸俗。我只是在好久以后，才形成了自己喜爱的语言风格。我开始形成自己的语言风格，是大约20年前的事，当时我发现，我必须寻找的不是华兹华斯[①]所认为的那种常人使用的词语，而是一种气势磅礴、热情奔放的词句，是句点与诗节的完全一致。因为需要一种热情奔放的句法来表现热情洋溢的主题，我便迫使自己接受了与语言共同发展起来的传统韵律。艾兹拉·庞德、特纳、劳伦斯的自由诗令人赞叹，可我却写不出来。我常常失去自我，成为郁郁不快的人，就像那些疯老太婆一样。在翻译者仍然为节奏犯愁的时代，《圣经》的翻译者，托马斯·布朗[②]爵士，某些从事希腊语翻译的译者，创造出了一种介乎散文体和诗歌体之间的形式，这种形式对于非个人的冥思似乎是颇为自然的；但是一切属于个人的东西瞬即就会迂腐，它必须放在冰块或盐块中。一次，我因生肺炎而处于一种神志昏迷状态，我口授了一封写给乔治·摩尔[③]的信，告诉他要食盐，因为盐是永恒的象征。当我神智清醒后，就记不清那封信的内容了。不过我准是表达了现在说的那种意思。假如我在抒写个人爱情或悲伤时使用自由诗的形式，或使用在其一切词态变化中不使内容发生变化的任何节奏，我就会充溢着自我蔑视，因为我自高自大，莽撞轻率，因而可预料到读者会不感兴趣。我必须选用一种传统的诗节，即使我有所改动，也必须让人看出是传统的那种诗节。于是，我把自己的情感赋予牧羊人，放牧者，赶骆驼者，学者，弥尔顿派的柏拉图主义者或雪莱派的柏拉图主义者，以及帕尔玛画的高塔。如果你与我谈起独创性，我就会对你大发雷霆。我是一大群人，又是个孤独的人，我什么也算不上。古老的盐是最理想的保鲜物。莎士比亚剧中主人公通过外貌，或通过形式玄妙的台词，向我们传达了他们那突然开阔的视野。传达了他们在走向死亡时的狂喜：“她从此就该离开人世了”、“成千上万次吻，这可怜的最后一次”、“让你暂时与幸福分手吧”。他们变成了上帝或女神，鹈鹕。“我怀里的婴儿”，但一切都一定是冷冰冰的；没有哪位演员在扮演克莉奥帕特拉时哭泣过，即使是头脑浅薄的舞台监督也不会想到这样的事。超自然之物出现了，冷风吹拂过我们的双手，吹拂在我们脸上，温度下降，而且因为这种冷酷，我们遭到了新闻记者和低级戏客的憎恨。这样或那样的事件中也许蕴

① 华兹华斯（1771—1850），英国浪漫派诗人。
② 托马斯·布朗（1605—1682），英国作家。
③ 乔治·摩尔（1852—1933），英国作家。

含着令人痛心的悲剧，然而整个剧作中却毫无悲剧的气氛。我曾听到格莱戈里夫人在拒绝上演一部送到阿贝剧院的现代剧时说："悲剧对于死者来说必须是件快乐的事。"这对于抒情诗、歌谣、叙事诗来说也并无二致，无论是学者还是公众，他们一代代地歌唱或诵读一部作品，并不是因为其中包含着痛苦。他们为其悲剧而歌唱的女嫔相必须以永恒的形式从历史中解脱出来，她是四位玛莉中的一个，节奏既古老而又熟悉，想象必须翩翩起舞，必须超越情感，进入原始的冰冻中。使用"冰"这个词恰当吗？一次，我学着父亲写来的信中的一句话夸口说，我要写一首"如同拂晓那样寒冷而又热烈的"诗。

我用无韵体作诗，感到颇不满意。我的《凯斯琳伯爵夫人》稍带有中世纪色彩，刚好适合这种韵律，但我们的英雄时代在《绿头盔》的谣曲节奏里则更胜一筹，这或许是我自己的设想吧。有些我在戴尔德拉和卡丘莱思身上感受到的东西，这些东西摒弃了文艺复兴及其特有的韵律；我在舞蹈剧中创造出一种以抒情节奏改变无韵诗的形式，主要理由就在于此。当我用无韵体诗来表达并分析自己的种种情感时，我就站在这一个历史时刻，这时本能及其传统的歌舞以及总的和谐便成了过去的往事。我虽已被抛出鲸鱼的腹外，但仍然记得其肋骨外边传来的声音和摆动，就像保罗·福特的谣曲中的女王一样，我嗅到了海鱼的气味。诗歌的对位结构，用罗伯特·布里奇使用的措辞来说，使过去和现在融为一体。……使我和我的听众为之动情的是一种生动活泼的语言，它没有任何规律，只是绝不能驱除这种幽灵般的声音。我在受到启示的时刻，既头脑清醒又昏昏入睡，在感情自我放纵时又有着自制力；这时没有韵脚，没有敲鼓的回声和舞步的回声，因为那些东西会扰乱我内心的平衡。孩提时有一次跳舞，我写了一首诗，其中有一行优美的诗句："他们用双手想抓住天空的睡眠"。倘若我坐下来思考一年，我就会发现，要不是由于某种音节的限制，以及对某种省略的抛弃或接受，我就非得醒着，要么就睡着不可。

凯斯琳伯爵夫人能以一种被我放松了的无韵诗来表达，这种诗体是为她的需要而用的，几乎快要让我搞得不协调了，因为我把她当作是中世纪的人物，因而把她同总的欧洲运动联系在一起了。戴尔德拉和卡丘莱恩以及爱尔兰传说中的其他人物仍然遗留在鲸鱼的腹中。

（顾明栋　译）

艺术与思想[1]

我刚开始写作时，曾公开宣称赞同阿瑟·哈莱姆[2]在论丁尼生[3]的文章中阐述的那些原则。哈莱姆写评论时，丁尼生不过刚写了早年的一些诗作。丁尼生是济慈和雪莱这一诗派的一个典范；济慈和雪莱与华兹华斯不同，他们没有在自己的诗歌中吸收一丁点来自一般思想的东西，而是根据世界在他们那敏感的感官上留下的印象而从事创作的。他们属于唯美主义一派（他是不是唯美派这一词的发明者？），不可能十分流行，因为他们的读者若不具备类似的敏锐感官是无法理解他们的诗歌的，因此不得不离开他们转向华兹华斯或别的诗人，这些诗人屈尊俯就于道德格言，或某种为世人所接受的哲学，以及许多甚至常识都可理解的事物。华兹华斯的天赋不亚于其他诗人，即使是哈莱姆也承认他的才能。我们并没有听说过加里利的玛丽之美胜过更为流行的玛丽，然而无疑，我们也许可以认为华兹华斯有点不太好的名声。

我抛弃一切细节描写，发展了这些原则，目的是不要把画家的事务窃为己有。的确，我总是在发现某种可以摒弃不要的艺术或科学：我受到鼓励。因为我注意到我周围的画家都在把文学逐出绘画，甚至逐出他们的大脑。但是当我从那些快感中获得我可以得到的一切时。它们却使我感到不满足了。需要精确记录的种种印象似乎并不像是那些粗枝大叶的老作家的手艺活。在人们想象中，这些作家不是为了某个情妇而争吵，就是骑马出游，或是围着酒店的炉火饮酒作乐，他们是些生气勃勃的人。克拉肖[4]可以在最不具个性的狂喜中唱颂圣特里萨，而且似乎绝不是那种得不到民众同情的书斋人物，也不是一个脱离实体的思想，然而在他那个时代，那种似乎十分丰富多彩、动人心弦的生活早已随着维永[5]和但丁叫人遗忘了一半。

这一难题总是萦绕于我的脑际，但我将它置于一旁，因为新的程式是一个良好的转折，而条条道路却充塞着障碍；它使我们脱离政治、神学以及一切热情和雄辩的约束，史文朋[6]和丁尼生在他们的青春衰竭后，认为

---

① 标题为译者所加。
② 阿瑟·哈莱姆，英国评论家，丁尼生的挚友。
③ 阿尔弗雷德·丁尼生（1809—1892），英国诗人。
④ 里查德·克拉肖（1612—1649），英国诗人。
⑤ 绅朗索瓦·维永（1431—1483），法国诗人。
⑥ 史文朋（1837—1909），英国诗人。

那些热情和雄辩是如此的令人陶醉；它使我们不受传统尊严的限制，这种尊严产生于古罗马的军舰中，而这种军舰又具有使画家恼火的学究气息。在那些会集于柴郡切西的一小群诗人中，我只喜欢哈莱姆的那种批评，我的喜爱是一种谦卑的喜爱（以普遍观点为基础的批评本身就是带有杂念的），也许我仅了解哈莱姆的文章，但大家都默不作声地遵循着一条对一切艺术都有影响的信条。因为威斯勒以美国人纯朴的自信告诉大家，日本绘画没有文学观点。然而由于我一直羡慕文艺复兴前的几个世纪，景仰我们的知识阶层带着各自不同的兴趣出现之前的那几个世纪，因此我就使自己的想象充满爱尔兰的流行观念，然后再从大英博物馆或斯莱戈的小屋中让人遗忘了的小说家那儿收集这些信念。我寻找到一种象征语言，它可以追溯至遥远的过去，与熟悉的人名以及著名的山丘相关，这样一来，我也就不会孤零零地置身于感官的种种隐晦的印象中了。我撰写了一些文章，推荐我的友人在教堂的墙壁上画圣母像，圣母头上裹着一条康纳马拉披风，在约瑟夫使徒的陪同下沿着康诺特的一条道路飞向埃及；要么就哀叹雪莱的《解放了的普罗米修斯》失去了丰富性或现实性，因为他在英格兰或爱尔兰没有找到他的高加索山[①]。

然而，假使我们将这个问题整理一下。毕竟可以少花几个小时进行那种干巴巴的讨论。艺术是十分保守的，也十分崇敬蒙古平原上那些仍然将宗教象征符号织进地毯中的游牧人，那些织上去的符号年代如此久远，以至于没有任何意义了。这不可能成为削弱它们相互之间关系的联系，也不会削弱它们与使之对古代民族产生权威影响的宗教所发生的联系。它们不是激进分子，如果它们拒不与任何人发生联系，那只会是不与暴发户来往；介入他们变得富于反抗性，那反对的目标只会是现代的东西，是十分复杂的东西。我认为，在紧随文艺复兴而来的宗教改革之前，人们考虑的主要是自己的罪孽，而今天人们感到惶惶不安的却是他人的罪孽。而且这种不安的心情已经激发出一种充满了幻想的道德热情，因此艺术由于知道自己是圣洁的无赖兄弟，便无法从属于这样的党派。……我们害怕的是，一种新奇的热情也许会使我们忘记诗人那有限的职责范围和种种模仿（其实是卑躬屈膝和含糊其词），那不会剥夺心灵自发冲动的位置，而且似乎总是略有所意识。几乎是肉体的意识。

① 高加索山是希腊神话中普罗米修斯被缚的山峰。

我们知道流行的教育体系与我们的种种希望是无法相比的。但我们却不知道如何反驳这种体系，以便于避开一切思想。我们甚至不愿容许思想在我们的感官上留下印象，因为我们已经对种种思想极不信任了。然而艺术作品总是在以前的艺术作品的基础上产生的，每一部杰作都会成为某个特定民族的亚伯拉罕①。当我们喜爱春日时，我们的个人情感也许就与乔叟在吉洛姆·德·洛里②的作品中发现的情感混为一体了，他是从普罗旺斯诗歌中感到这种情感的。我们在庆祝干燥的五月时才怀有这样的热情，而较为接近天上的太阳使得这种热情趋于成熟。我们的一切艺术都反映在弥撒之中，这种仪式若非来源于野蛮的宗教仪式，是不会有权威性的，而那些仪式则是赤身裸体的野蛮人在多么危险的时刻受到的教育啊，教导他们的是那些神灵。古老的形象，陈旧的情感，由于有了某种新的灵魂的信念和激情才苏醒过来，焕发了生机，正如海涅谈起的众神一样，这些才是真正的杰作。独立的决心，对过去毫无眷念的决心，当它不仅仅是一种财产占有感，不是存账室里那种贪婪和骄傲时，才是文艺复兴所提倡的个人主义的结果，文艺复兴在给我们以个人自由时也完成了自己的使命。灵魂虽然也许不能使其形式失色或变化，却能接受那些古老的激情和象征，可以肯定，它们由于过于陈旧，因而不会成为专横的恶棍；由于举止十分得体，因而不会不尊重别人的权利。

我们最好也不容许将一种艺术与另一种艺术分开，因为在我们这个时代之前，尚未有哪个时代的艺术不是一种唯一的权威的、罗曼斯的神圣教堂，在这一切之后的一切力量，是一圈悬崖峭壁，是一片每一声呼唤都会引起回响的荒野。人们在开始作画，或者作诗，或者谱曲之前。为什么就一定不是一位学者，一位信任主义者，或一位仪式主义者呢？换言之，假如他有着坚定的头脑，为什么就应该将任何权力的手段置之一旁呢？

我自己与之心心相印的那些诗人竭力给小诗赋予一种自然流露的姿态，或某种自发产生的偶然富有情感的词语。与此同时，要写出像《李尔王》、《神曲》这些作品。仍然需要某种更伟大的时代，再一次生活在激情洋溢的幻想之中，这些宏大的世界就像一滴滴水那样是由自身的重量聚积而成的。

（顾明栋　译）

---

① 亚伯拉罕，基督教《圣经》故事中犹太人的始祖。
② 法国13世纪的诗人。

1927年获奖作家

[法国] **亨利·柏格森**

Henri Bergson（1859—1941）

笑

笑的涵义怎样？可笑事物当中到底有些什么东西？在丑角所扮的鬼脸、文字游戏、滑稽剧中的误会、高级喜剧中的场面等之间，有什么共同的东西？形形色色的产物有的溢出不雅的气味，有的散发美妙的芳香。究竟有什么方法可以把这些产物共同的精华提炼出来？自亚里士多德以来，最伟大的思想家都曾经碰过这个小小的问题，然而这个问题却总是躲闪、溜走、逃脱，最后又突然出现，对哲学的思想提出傲慢的挑战。

我们之所以也来处理这个问题，那是因为我们并不想给滑稽味下一个定义就了事。我们认为滑稽味首先是个活生生的东西，不管它是如何微不足道，我们也要以对待生活同样的尊敬来对待它。我们所做的将限于观察它如何成长，如何开花结果。滑稽味通过一些不易觉察的阶段，从一个形式到另一个形式，进行着非常奇特的变化。我们对所观察到的任何现象都不应有丝毫忽视。通过这样持续的接触，我们也许可以获得比抽象的定义灵活一些的东西，获得一些实际的、亲切的认识，就像是和朋友长期交往所获得的认识一样。也许我们会在不经意之间获得有用的知识。滑稽味即使在它最偏离正规的表现当中，总也有它一定的道理；滑稽味带有一定的疯狂的意味，但它的疯狂总也根据一定的方式；滑稽味带有梦幻的性质，但在

梦幻之中却能唤起一些为整个社会立即接受和理解的幻象。这样，它怎能不在人类的想象力的活动过程，特别是社会的、集体的、大众的想象力的活动过程方面，对我们有所启发呢？滑稽味是现实生活的产物，与艺术血肉相连，它又怎能不把它对艺术和生活的看法告诉我们？

我们将首先提出我们认为是基本的三点看法。这些看法与滑稽本身的关系较少，而与应该到哪里去寻求滑稽这个问题的关系更为密切。

一

我们请读者注意的第一点是，在真正是属于人的范围以外无所谓滑稽。景色可以美丽、幽雅、庄严、平凡或者丑恶，但决不会可笑。我们可能笑一个动物，但那是因为在这个动物身上，我们看到一种人的态度或表情。我们可能笑一顶帽子，但我们所笑的并不是这片毡或者这些草帽辫，而是人们给帽子制成的形式，是人在设计这顶帽子的式样时的古怪念头。这个事实是这样重要，这样简单，却没有引起哲学家们足够的注意，实在令人不解。许多哲学家给人下了这样一个定义，说人是“能笑的动物”。其实他们同样可以说人是“引人发笑的动物”，因为如果其他动物或者无生命的物体引人发笑，那也是因为这个动物或者这个物体有与人相似的地方，带有人印刻在它们身上的某些特色，或者人把它们作了特殊的用途。

其次，同样值得注意的一点是，通常伴随着笑的乃是一种不动感情的心理状态。看来只有在平静宁和的心灵上，滑稽才能产生它震撼的作用。无动于衷的心理状态是笑的自然环境。笑的最大的敌人莫过于情感了。我并不是说我们不能笑一个引起我们怜悯甚至爱慕的人，然而当我们笑他的时候，必须在顷刻间忘却这份爱慕，扼制这份怜悯才行。在一个纯粹理智的社会里，人们也许不再哭泣，然而他们可能笑得更多；而在另外一个社会里，如果人们的心都是毫无例外地感情丰富，生活都是和谐协调，一切事情都会引起感情的共鸣，那他们是不会认识也不会理解笑的。你不妨试一试，在片刻之间，你对别人的一言一行都感兴趣，并设想你跟他们一起行动，感他们之所感，而且把你的同感扩展到最大限度，那时你就会像是受着魔棍的支配，觉得最微不足道的东西也变得重要了，一切事物都抹上一层凝重的色彩。现在你把自己解脱出来，作为一个无动于衷的旁观者来

参与生活，那时许多场面都将变成喜剧。在舞厅里，我们只要把耳朵捂上不去听那乐音，立刻就会觉得舞客滑稽可笑。人类的行为当中有多少能经得起这样的考验？我们不是可以看到有许多动作，如果和与之相伴的感情音乐孤立起来，顷刻之间就会从严肃变为可笑吗？因此，为了产生它的全部效果，滑稽要求我们的感情一时麻痹。滑稽诉之于纯粹的智力活动。

不过，这样一种智力活动必须和别人的智力活动保持接触，这是我们要提请注意的第三个事实。如果一个人有孤立的感觉，他就不会体会滑稽。看起来笑需要有一种回声。请注意：这不是一个发出来了就算了事的清楚分明的声音，而是一个需要由近及远反响不绝的声音，像空谷中的雷鸣，霹雳一声以后便轰鸣不已。当然，这样的反响不会继续到无穷远处。它可以在一个尽量扩大的范围里前进，然而总是有一个范围的。我们的笑总是一群人的笑。你也许在火车里或者餐桌上听过旅客们相互讲一些在他们认为是滑稽的故事，大家畅怀大笑。如果你参加他们的集体，你也会跟他们一样地笑。然而如果你没有参加他们的集体，你就根本不想笑。有一次，有个牧师在讲道，所有的人都落泪，唯独有一个人不哭。别人问他为什么不哭，他答道：“我不是这个教区的。”这个人对眼泪所发表的见解，用到笑上更加妥帖。不管你把笑看成是多么坦率，笑的背后总是隐藏着一些和实际上或想象中在一起笑的同伴们心照不宣的东西，甚至可以说是同谋的东西。我们不是常说：在戏院里，场子坐得越满，观众就笑得越欢。我们不也常说：许多与特定社会的风尚和思想有关的滑稽效果，是无法从一种语言翻译成另一种语言的。可是有人却不懂得这两个事实的重要性，从而把滑稽看成是使人心得到娱乐的单纯的好奇，把笑看成是和人类其他活动毫无关联的孤立而奇怪的现象。由此可见，那些把滑稽说成是被精神感觉到的概念之间的抽象关系，说成是“智力性质的对比”、“明显的荒谬”等等定义，尽管它们实际上符合滑稽的各种形式，却根本解释不了滑稽的事物为什么令人发笑。的确，到底为什么偏偏是这一个特定的逻辑关系一被我们感觉到，就感染我们，使我们欢快，震撼我们，而我们对其他一切逻辑关系都无动于衷呢？我们将不从这个方面来处理问题。要理解笑，就得把笑放在它的自然环境里，也就是放在社会之中，特别应该确定笑的功利的作用，也就是它的社会作用。让我们现在就说清楚，这才是我们全部研究的指导思想。笑必须适应共同生活的某些要求；笑必须具有

社会意义。

让我们把我们这三个初步的看法的交叉点明确地指出来：当一群人全都把他们的注意力集中到他们当中的某一个人身上，不动感情，而只运用智力的时候，就产生滑稽。那么他们的注意力应该集中到哪一点上呢？他们的智力应该运用到什么上面去呢？回答这些疑问，就已经把问题深入一步了。这里必须列举几个例子。

二

有一个人在街上跑，绊了一下脚，摔了一跤，行人笑了起来。我想，如果人们设想这个人是一时异想天开，在街上坐了下来，那他们是不会笑他的。别人之所以发笑，正是因为他不由自主地坐了下来。因此，引人发笑的并不是他姿态的突然改变，而是这个改变的不由自主性，是某些笨拙。街上也许有一块石头，原该改变速度，或者绕过障碍，然而由于缺乏灵活性，由于疏忽或者身体不善应变，总之，由于僵硬或是惯性的作用，当情况要求有所改变的时候，肌肉还在继续进行原来的活动。这个人因此摔了跤，行人因此笑了。

又假设有一个人，他的日常生活极有规律。可是他身边的东西给一个恶作剧的人弄得一塌糊涂。他把钢笔插进墨水瓶，抽出来时却满笔尖都是污泥。他以为是坐到一把结实的椅子上，结果却仰倒在地板上。总之，由于惯性的关系，他的行动和他的意图适得其反，或者是处处扑空。习惯推动着他，他原该停止行动，或者是停止不假思索的行动。可是不，他还是循着直线方向机械地前进。这个工作室的恶作剧的受害者所处的境遇和上面所说的奔跑摔跤的人相类似。在两种情况中，在要求一个人集中注意力、灵活应变的时候，他却有一定程度的机械的僵硬。这两种情况之间唯一的差别是，前者是自发产生的，后者是人为地制造出来的。在前一情况，行人不过是观察而已，而在后一情况，那个恶作剧者却是在进行实验。

不管怎么样，在这两种情况当中，决定效果的还都是外部条件。滑稽因此是偶然的，可以说是停留在人物表面上的。滑稽怎么深入到人物内部去呢？那就需要这种机械的僵硬无需偶然条件或者别人恶意设置的障碍，

就能表现出来。那就需要这种僵硬从它自身的深处，以很自然的方式，不断找到表现出来的机会。让我们设想有这么一个人，他的脑子总是想着他刚做过的事情，从来也不想他正在做的事情，就跟唱歌的人唱出来的歌词落后于伴奏一样。再设想有这么一个人，他的感官和智力都很迟钝，他看到的是已经不再存在的东西，听到的是已经不再响的声音，说出的是不合时宜的话，总之，当目前的现实要求他有所改变的时候，他却去适应已经过去的或者是想象中的情况。这一回，滑稽就在人物身上落了脚，是这个人为滑稽提供了一切：材料和形式、原因和机会。我们刚才所描写的那些心不在焉的人一般会激起喜剧作家的诗情，这也就不足为奇了。当拉·布吕耶尔[1]在路上碰见这样的人物的时候，他就对其进行分析，从而找到一张可以大量制造滑稽效果的配方。可是他用得有些过火。他对梅纳尔克这个人物作了最冗长、最繁琐的描写，反反复复，颠来倒去，弄得臃肿不堪。由于题目容易，作者就不肯罢休。心不在焉诚然不是滑稽的源头，但确实是直接来自源头的一条事实与思想的干流。这是一种重要的笑料。

心不在焉的效果还可以加强。有这么一条普遍的规律，我们刚才所说的正是这条规律的初步运用。这条规律可以这么表述：当某一个滑稽效果出自某一原因时，那么，我们越是觉得这个原因顺乎自然，滑稽效果就显得越大。把心不在焉作为简单的事实表现出来，我们已经不免发笑。假如我们亲眼看着这个心不在焉出生成长，知道它的根源，对它的来龙去脉都能交代出来，那么它就更加狂笑。还是举个具体的例子吧。假设有这么一个人，经常阅读爱情小说或者骑士小说。久而久之，他的思想和意向便逐渐向往他所醉心的人物，结果竟像梦游症患者一样在人群中踯躅。他的行动都是些心不在焉的行动。只不过所有这些行动都可以找到一个可知的、确切的原因。这里已经不再是单纯地由于缺了什么东西。这些行动应该用某一个虽属想象中的，但却十分明确的环境中的人物的出现来解释。当然，摔一跤总是摔一跤，但是由于双眼看着别处而失足落井是一回事，由于双眼瞪着天上的星星而掉下去，那就又是一回事了。堂吉诃德凝视的不正是一颗星星吗？发自小说情趣和空想精神的滑稽是何等深刻啊！但是，假如你把心不在焉这个概念作为媒介，那就可以看出，这种很深刻的滑稽是和最肤浅的滑稽联系在一起的。的确，这些空想家、狂热者、合理得

① 17世纪法国作家，著有《性格论》。

出奇的疯子，都和前面所说的那个工作室里恶作剧的受害者以及在街上摔倒的人一样，叩动我们同样的心弦，使我们心中同样的机件发动起来，同样引我们发笑。他们也是在奔跑的时候摔了跤，也是被人捉弄的无辜受害者，是在现实面前绊倒摔跤的理想追逐者，是被生活恶意地窥视着的天真的梦想家。不过他们首先是头等的心不在焉的人，具有其他心不在焉的人所不及的优越性，那就是他们的心不在焉是系统的，是围绕着一个中心思想的；他们的多种倒霉遭遇也是互相联系的，是和被生活用来纠正梦想的无情的逻辑联系在一起的；而且他们用能够互相增强的效果，在他们的周围激起无限扩散的笑声。

现在让我们再往前走一步。某些缺点与性格的关系不是正和僵化固定的观念与智力的关系一样吗？缺点是品质的一个瑕疵，是意志的一个僵块，它时常像是心灵的一个扭曲部分。当然，也有这样一些缺点，整个心灵以其全部充沛的力量深深地扎根其间，煽动它们，带动它们以各种不同的形态不断活动。这些是悲剧性的缺点。然而使我们成为可笑的缺点则恰恰相反，它是人们从外部带给我们的缺点，就像是一个现成的框子，我们钻了进去。这个框子不向我们的灵活性学习，却强使我们接受它的僵硬性。我们无法把这个框子变得复杂些，相反地倒是这个框子使我们简单化。看来喜剧和正剧的首要差别就在这里——这一点，我们试图在本书的最后一部分详细阐明。一部正剧，即使当它刻画一些有名称的激情或缺点的时候，这些激情和缺点跟人物也是这样紧密地结成一体，以致它们的名称被人遗忘，它们的一般性质消失不见，我们根本就不去想它们，所想的只是身上附着这些激情或缺点的人物。因此，正剧的标题几乎只能是一个专有名词。与此相反，许多喜剧的标题用的是普通名词，例如《吝啬鬼》[①]、《赌徒》[②]等等。如果我请你设想一部可以称之为"嫉妒者"的剧本，你便会发现，涌上你脑际的将是《斯卡纳赖尔》[③]或是《乔治-唐丹》[④]，而决不会是《奥赛罗》，因为"嫉妒者"只能是一部喜剧的标题。不管你怎样想把喜剧性的缺点和人物紧密结合起来，喜剧性的缺点并不因此就不保持它独立而单纯的存在。它依然是在场而又看不见的中心人物，有血有肉的人物只不过是在舞台上依附着它罢了。有时，它以自

① 17世纪法国伟大的喜剧作家莫里哀的作品。
② 18世纪法国喜剧作家列雅尔的名著之一。
③④ 均为莫里哀的作品。

身的力量拖着他们前进，拽着他们一起滚下坡去，以此来取乐。可是在更多的场合，它像弹奏乐器那样玩弄他们，把他们当做木偶一样来操纵。你如果仔细观察一下就会发现，喜剧作者的艺术就在于使我们充分认识这个缺点，使我们观众和作者本人如此亲密无间，结果掌握了他所要的某些操纵木偶的提线，而我们也就跟着他耍了起来。我们的一部分乐趣正是由此而来的。因此，在这里，使我们发笑的还是一种自动机械的动作，一种和单纯的心不在焉非常相近的自动机械的动作。要信服这一点，只消注意一下这样的事实就行了：一个滑稽人物的滑稽程度一般正好和他忘掉自己的程度相等。滑稽是无意识的。他仿佛是反戴了齐吉斯[①]的金环，结果大家看得见他，而他却看不见自己。一个悲剧人物并不会因为知道我们怎样估量他而稍微改变他的行为。他将坚持他的作为，甚至充分意识到他是怎样一个人，甚至十分清楚地感觉到他在我们心中激起的恐惧。可是一个可笑的缺点就不同，当一个人感觉到自己可笑，马上就会设法改正，至少是设法在表面上改正。如果阿尔巴贡看到我们笑他的吝啬，虽不见得从此就改掉自己的毛病，至少总会在我们面前少暴露一些，或者用别的方式暴露出来。所谓笑能“惩罚不良风尚”，正是这个意思。笑使我们立即设法摆出我们应有的模样，结果我们有朝一日也就当真成了这副模样。

目前没有必要把这个分析深入进行下去。从摔跤的奔跑者到被人捉弄的无辜者，从被人捉弄到心不在焉，从心不在焉到狂热，从狂热到意志和性格的种种变态，我们已经一步一步地看到滑稽越来越深入到人物中间去的发展过程，而我们总是记得，在最精细的表现形式当中，也有在较粗形式当中的某些东西，那就是那种机械动作和僵硬性。我们现在就可以对人性的可笑面，对笑的一般功能有一个初步的看法，当然这只是站在远处不免模糊不清的一瞥。

生活与社会要求我们每一个人的是经常清醒地注意并能够明辨目前情况的轮廓，要求我们的身体和精神具有一定的弹性，使我们能适应目前的情况。紧张与弹力，这就是由生活发动的两种相辅相成的力量。如果我们的身体严重地缺乏这两种力量，那就会出现各式各样的意外，造成残废或产生疾病。如果我们的精神严重地缺乏这两种力量，那就会发生各种不同程度的心

---

① 公元前7世纪小亚细亚吕底亚的一个牧童，后来当了国王。相传他有一个金环，带上以后别人就看不见他。

理缺陷，各种不同形式的精神错乱。如果我们的性格严重地缺乏这两种力量呢？那就会对社会生活极度地不适应，而这将是痛苦的根源，有时甚至是罪恶的渊薮。人们一旦能免去这些影响生活的弱点（这些弱点在所谓生存竞争中有被消除的趋势），就能活下去，就能和别人一起活下去。然而社会还要求别的东西。光是活下去还不够，还得生活得好。现在社会所担心的是我们每一个人满足于对生活必需方面的事情的注意，而在其他一切方面都听任习惯势力的机械性去摆布。社会也害怕它的成员对那越来越紧密地交错在一起的众多意志不去做越来越细致的平衡，却满足于尊重这个平衡的基本条件。单靠人与人之间自然而然的协调是不够的，社会要求人们经常做出自觉的努力来互相适应。性格、精神甚至身体的任何僵硬都是社会所需要提防的，因为这可能表示有一部分活力在沉睡，有一部分活力孤立起来了，有一种与社会运行的共同中心相脱离的趋势，也就是一种离心的倾向。然而在这种情况下，社会不能对它进行物质的制裁，因为社会并没有在物质方面受到损害。社会只是面临着使它产生不安的什么东西，而这也不过是一种征候而已，说是威胁都还勉强，至多只能算得上是一种姿态罢了。因此社会只能用一种姿态来对付它。笑就应该是这样一种东西，就应该是一种社会姿态。笑通过它所引起的畏惧心理来制裁离心的行为，使那些有孤立或沉睡之虞的次要活动非常清醒，保持互相的接触，同时使一切可能在社会机体表面刻板僵化的东西恢复灵活。因此，笑并不属于纯粹美学的范畴，它追求改善关系这样一个功利的目的（在许多特定的情况下，这种追求是无意识，甚至是不道德的）。然而，笑当中也有美学的内容，因为滑稽正是产生于当社会和个人摆脱了保存自己的操心，而开始把自己当做艺术品看待的那一刻。总之，假如你画一个圈子，把那些有损个人生活或社会生活，由于其自然后果而遭到惩罚的行为和气质圈在里面，那么还有些东西是留在这个情感和斗争的领域之外的，那就是身体、精神和性格的某种僵硬。它处在一个使人们出乖露丑的中间地带。社会要进一步消除这种身体、精神和性格的僵硬，使社会成员能有最大限度的弹性，最高限度的群性。这种僵硬就是滑稽，而笑就是对它的惩罚。

我们暂时不必要求这个简单的公式给各种滑稽效果都立即做出一个解释来。这个公式无疑是适合那些基本的、理论的、完整的情况的，在这些情况中，滑稽是纯而又纯，没有一点杂质。但是我们却要把这个公式看成

是存在于各种解释中的主导主题。我们应该随时想着它，但又不要过分强调——这有点像是一个优秀的击剑运动员，他应该记住练习时的那些不连贯的基本动作，而他的身体却专心致志于连续的进击。现在我们试图探索的正是贯穿各种滑稽形式的连续性。为此，我们要掌握从小丑的滑稽动作直到喜剧的最精细的玩意儿这一条线索，对这条线索中那些时常是出乎意料的转弯抹角都不放过，不时停下向四周张望张望，直到最后——如果可能的话——上溯到这条线悬挂的地方。在那里，我们也许将发现艺术和生活的一般关系，因为滑稽是摇摆于生活和艺术之间的。

三

让我们从最简单的开始。什么是滑稽的面相？面部的可笑的表情是怎么来的？面部的滑稽和丑的区别在哪里？问题这样提法，几乎只能给予武断的解答。问题看来虽然简单，但是要从正面去处理它，已经够难的了。这就首先要给丑下个定义，然后看滑稽在丑上又添了些什么。然而分析丑并不比分析美容易多少。我们还是来试一试我们常用的巧计吧。让我们把效果放大，直到把原因显示出来，从而把问题突出起来。那么，就让我们把丑加强，使它达到畸形的程度，再来看一看畸形怎样能转变为可笑。

毫无疑问，在有些情况下，某些畸形比其他畸形更易于引人发笑。用不着仔细谈，只要请读者把各式各样的畸形检阅一番，把它们分成两类：一类是自然本来就把它们引到可笑那方面去的畸形，另一类则是绝对和可笑连不起来的畸形。我们认为，这就可以得出下列规律：常人能够模仿的一切畸形都可以成为滑稽的畸形。

驼背不是给人以一个站不直的人的印象吗？他的背好像养成了一种不良的习惯。由于物质上的顽固，由于僵硬，他这个习惯便积重难返。你试着单用眼睛去看，不要思索，更千万不要进行推理，把你预先形成的印象消除掉，去探索纯真的、直接的、原始的印象。你所获得的准是这样一种景象：在你面前的将是这样一个人，他僵于某一个姿态，同时——如果可以这样说的话——他是要让他的身体做鬼脸。

现在让我们回到我们要阐明的那一点上来。当我们把可笑的畸形的严重程度减弱的时候，我们应该可以得到滑稽的丑。因此，一个可笑的面

部表情将是这样一个表情，它使我们想起那是普通活动自如的颜面上的某种僵化了的、凝固了的东西。我们看到的是一种凝固了的肌肉痉挛、一个固定的鬼脸。有人也许会说，面部通常的一切表情，哪怕是优雅美丽的表情，不是同样给人以那种永久的习惯的印象吗？这就需要指出一个极其主要的区别。当我们说一种富有表情的美，甚至说一种富有表情的丑，当我们说颜面上带有表情的时候，这里所指的也许是一个稳定的表情，但是我们可以猜想出这个表情是可以变动的。这个表情在固定之中依然保持着某种游移，从中依稀流露出它所表达的精神状态中的多种细微差别，正如雾气弥漫的春晨预示着白昼的炎热一样。可是滑稽的面部表情却除了这个表情本身以外就不再表示别的什么东西。这是一个单一的、确定的鬼脸。简直可以说是这个人的全部精神生活都结晶在这个形式当中了。所以颜面越是善于把可能概括这个人的人格的简单的、机械的动作暗示出来，它就越滑稽。有些脸看来好像老是在哭，有些好像老是在笑或者吹口哨，还有的好像老是在吹着一支无形的喇叭。这些都是最滑稽的脸。原因解释起来越顺乎自然，滑稽效果便越大这一条规律在这里又得到了证实。机械动作、僵硬、积重难返的痕迹，这些就是颜面引人发笑的原因。然而，如果我们能把这些特点和一个深刻的原因，和这个人的某种带有根本性质的心不在焉（他的心灵仿佛是被某种简单动作迷惑住，催眠了一样）联系起来，那么滑稽效果还能增强。

我们这就可以理解漫画的滑稽性了。颜面无论怎样端正，线条无论怎样协调，动作无论怎样柔和，颜面总不可能取得绝对完美的平衡，总可以在这上面找到一点瑕疵的苗头，找到可能发展成为鬼脸的轮廓。总之，总有一些为大自然所扭曲而走样的地方。漫画家的艺术就在于捕捉住这个时常不易觉察的趋势，把它扩大出来给大家看。他把它的模特儿尽情地扮鬼脸时可能扮出的模样表现出来。在表面和谐的形式下，他看出内容中潜在的冲突。他把在自然界中以不成熟状态存在着，因受较优秀的力量的阻碍而未能形成的比例失调和畸形发展体现出来。他那带有几分魔性的艺术，把被天使打翻在地的魔鬼扶了起来。当然，这是一种夸张的艺术，然而如果说夸张就是它的目的，那么这个定义就很不正确了，因为有的漫画比肖像画还要逼真，有的漫画中的夸张几乎感觉不出来。相反，过分的夸张也未必能得到真正的漫画效果。为了使夸张成为滑稽的夸张，必须使它不致

显得是目的，而只是画家为了表现他在自然中所看到的正在冒头的畸形发展的手段。重要的是这种畸形发展，而使人感兴趣的也是这种畸形发展。正是为了这个缘故，我们才在不能活动的五官当中，在鼻子的曲线当中，甚至在耳朵的形状当中去寻找这种畸形发展。因为在我们看来，形式是运动的图像。漫画家改变一个鼻子的大小，但遵照鼻子的格局——譬如说，把鼻子按照自然赋予它的方向伸长——这就真正使鼻子扮出了一个鬼脸。这么一来，我们就仿佛觉得那个作为原型的鼻子也想伸长，也想扮鬼脸了。在这个意义上，我们可以说，自然本身也时常取得漫画家的成就。当自然把这个人的嘴咧到耳边，把那个人的下巴缩短半截，又把第三个人的腮帮鼓得高高的时候，似乎它也战胜了比较合乎理性的温和势力的监督，终于尽情地扮了一个鬼脸。这时我们所笑的面貌可以说就是这个面貌自身的漫画了。

总而言之，不管我们的理智信奉的是哪一种学说，我们的想象却有它自己的明确的哲学：在任何人的身体上，我们的想象都看得出某一种精神按照自己的心意赋予物质以一定形式而做的努力。这种精神无限灵活，恒动不息，不受重力的节制——因为吸引着它的并不是地球。它以羽翼般的轻盈给它赐予生命的那个物体注入一点东西：这种注入物质中去的灵气就叫做雅。然而物质却拒不接受。它把这个高等本质的永远生动活泼的活力拽将过来，把它化为毫无生气的东西，使之蜕化为机械的动作。它要把身体上灵活变化的动作化为笨拙固定的习惯，把面部生动活泼的表情凝成持久不变的鬼脸，进而迫使整个人具有这样一种姿态，显得他专心致志地陷入某种机械性的事务而不能自拔，却不争取在与生气勃勃的理想接触之中使自己不断革新。凡是在物质能够像这样子从外部麻痹心灵的生命，冻结心灵的活动，妨碍心灵的典雅的地方，它就使人的身体产生一种滑稽的效果。因此，如果有人要通过把滑稽和它的对立物相比而为滑稽下一个定义的话，那么与其把滑稽和美对立，不如把它和雅对立。滑稽与其说是丑，不如说是僵。

四

我们现在要从形式的滑稽转到姿势和动作的滑稽。让我们首先把我们

所认为的这方面的规律说一下。这个规律很容易从前面所说的几点看法当中推演出来。

人体的形态、姿势和动作的可笑程度和这个身体使我们联想起一个简单机械装置的程度恰恰相当。

我们不来细谈这个规律的直接应用，因为例子是举不胜举的。若要给这个规律以一个直接的证明，我们只消仔细研究一下滑稽画家的作品就行了。但是我们要把滑稽画中的漫画成分撇开，因为我们已经对它作了专门的解释。我们也将把不是图画本身所固有的滑稽因素略去不论。有一点我们不应该弄错：图画的滑稽时常是假借的滑稽，而文学是它的主要来源。这就是说，画家可以同时是一个讽刺作家，甚至是一个滑稽戏作家，这样，人们与其说是笑图画本身，毋宁说是笑它所表现的讽刺或者喜剧场面。然而如果努力把全部注意力集中于图画本身，那你就会发现，画家越明确越巧妙地使我们觉得画中人物是一个活的木偶，图画也就越显得滑稽。这种暗示必须明确，使我们像是隔着一层透明的物质，清楚地看到人物内部那副可拆卸的机械装置。这种暗示又必须巧妙，必须使这个人物的四肢都僵化成为机械零件，但我们又感觉他的整体是继续活着的。人物的形象和机械的形象两者越是紧密糅合，滑稽效果也就越加显著，画家的艺术也就越高明。滑稽画家的特色取决于他注入木偶的是哪种特定类型的生命。

我们现在把这个原则的直接应用暂时搁置不论，先来看看比较隔得远一些的后果。虽然在许多可笑的效果当中，都可以看到有一个在人物内部活动着的机械装置，然而这种幻象在很多时候转瞬即逝，立即在它激起的笑声中消失了。为了使这个幻象固定下来，必须下一番分析和思考的工夫。

譬如说，有这么一位演说家，他的姿势和言词争妍。姿势妒忌言词独自逞能，脑子里的思想一出，姿势就紧随而来，也要求充当思想的表达者。来就来吧，可是你得约束约束自己，紧密跟上思想的发展才行。思想这个东西从演说开始到结束，逐步生成、发芽、开花、成熟。它从不中断，从不重复。它必须时刻变动，因为停止变动就是停止生存。但愿姿势也和思想一样永远生气盎然！但愿它接受生命的基本规律，那就是决不重复！然而演说家的胳臂或者头部的某一动作却周期性地重复着，而且毫无变化。如果我注意到这个动作，如果这个动作使我分了心，如果我等待这个动作而它果然在我预期的时刻出现，那么我就要不由自主地笑起来。为

什么呢？因为现在在我面前的是一个自动运行的机械装置。这不再是生命，而是装在生命之中，模仿生命的机械动作。这就是滑稽。

有些姿势，我们并不想笑它，然而一经别人模仿，就变得可笑，也是这个道理。有人为这个十分简单的事实找了许多极其复杂的解释。其实我们只要对这个事实稍加思考，就会看到，我们的精神状态是时刻变动着的，如果我们的姿势忠实地配合我们的内心活动，如果它们跟我们一样是有生命的东西，那么它们就不会重复。因此，姿势原是不容许任何模仿的。只有当我们失去控制，不再是我们自己的时候，别人才能模仿我们。我的意思是说，人们只能模仿我们姿势当中机械一致而与我们活泼生动的人格不相干的东西。所谓模仿别人，那就是把他身上机械自动的部分抽取出来。这也就是使它变得滑稽，因此，模仿引人发笑，也就不足为奇了。

如果说模仿姿势本身已经可笑，那么，当模仿时同时努力在不使原姿势变形的范围内，把它们引到某种机械性的操作，例如锯木、打铁、不断拉铃绳上，这种模仿就变得更加可笑了。庸俗并不是滑稽的要素（虽然它肯定有些作用）。倒是当人们可以把一个姿势和机械性的操作联系起来，仿佛它具有机械的本性时，这个姿势的机械性才更加明显。把这机械性暗示出来，是把严肃的文学作品篡改成为滑稽作品的所谓仿拟的常用手法之一。我们方才是用演绎法把这个手法推演出来的，然而丑角演员显然早就通过直觉意识到这一点了。

巴斯加①在《沉思录》的某一段中说："两副相似的面容，其中任何一副都不能单独引人发笑，放在一起时便由于其相似而激起笑声。"上面所说的，便破了巴斯加这句话里提出的小小的谜语。我们也可以说："演说家的姿势，其中任何一个的本身都并不可笑，但由于重复而引人发笑。"那是因为生动活泼的生活原不应该重复。哪儿有重复，有完全的相似，我们就怀疑在生动活泼的东西背后有什么机械装置在活动。请你把面对两个十分相似的面貌时的印象分析一下吧。你将看到，你是想到从同一个模子里铸出来的两件产品，同一个图章打出来的两个印记，同一块底版洗出来的两张相片，甚至想到工业制造的过程。把生活导引到机械方面去，这就是这里引人发笑的真正原因。

---

① 17世纪法国著名的散文家、哲学家、物理学家、数学家。《沉思录》（Lespensées）是一部散文杰作。

如果舞台上出现的不是像巴斯加那个例子那样只有两个人，而是好几个，甚至尽可能多，他们彼此相似，一起来来去去，奔走舞蹈，在同一时刻采取同样的姿态，做出同样的手势，那观众就笑得越发厉害了。这时候，我们清楚地想起许多木偶。我们觉得有许多看不见的线把他们的胳臂相互连在一起，把他们的腿相互连在一起，把这个人脸上的某一条肌肉跟那个人脸上相应的一条肌肉相互连在一起。一致动作的执拗性使得身体的灵活柔和也在我们眼前凝固起来，使得一切都僵化成为机械。这就是这种多少有点浅薄的游艺节目的诀窍。表演这种节目的演员也许并没有读过巴斯加，然而他们却充分实践了巴斯加那段话所暗示的思想。如果说在第二种情况中笑的原因是由于产生了机械作用的幻象，那么在第一种情况中也应该是如此，不过较为隐晦罢了。我们如果沿着这条路继续走下去，就会大致看到前面所提的那条规律的一些越来越深远，也越来越重要的后果。我们会看到机械作用的更加不易捉摸的幻象，看到那些不再仅仅是人的姿势暗示的幻象，而是人的复杂行动暗示的幻象。我们猜想，喜剧的常用手法——词句或场面的周期性的重复、角色的对称式的地位转换、误会有规则的发展以及其他许多玩意儿——它们的滑稽力量都来自同一源泉。滑稽剧作者的艺术也许就在于为人间事件保留逼真的外表，也就是保留生活中表面的灵活性的同时，显示出人间事件的显然机械性的互相关联。但是我们暂时还是不必预言那些随着分析的进一步深入必将系统地得出的结果吧。

五

在更进一步之前，让我们稍作休息，向四周环顾一下吧。我们在本书开始时就说过，要从一个简单的公式里把所有的滑稽效果都导引出来，只是一种妄想。从某种意义上来说，这样的公式是有的，不过它却不是沿着一条直线发展的。这就是说，在演绎过程中，我们必须不时在关键性的效果上停下来，而这些效果当中的每一个都好像是一些范本，在它的周围存在着与之相似的新的效果。这些新的效果不能从公式演绎出来，但由于它们与从公式演绎出来的效果有亲属关系而滑稽。让我们再一次引用巴斯加的话，把思想的进程用几何学家称之为摆线的那种曲线来说明吧。摆线就是当车辆沿直线方向前进时轮周上某一点的轨迹。这一点随车轮转动，同时又随整个车子前

进。我们也可以设想森林中的一条大道，道上不时有些十字路口。人们在每个路口四下转一圈，搜索一下岔出去的各条路，然后回到原来的方向。我们现在就面临着这样一个路口。镶嵌在活的东西上面的机械的东西，这就是一个应该停下来瞧一瞧的路口。这是一个中心的形象，我们的想象力从此朝种种方向发射出去。朝哪些方向？有三个主要的方向。现在我们就来朝着这三个方向一一探索，然后回到那条笔直的大道上来。

（一）首先，活的东西和机械的东西掺杂在一起这样一个景象，把我们的注意力吸引到一个比较模糊的，带有某种僵硬性的形象上去。这种僵硬性对生动活泼的生活起着作用，试图笨手笨脚地追随它前进，模仿它的灵活性。这样，我们就不难设想，一件衣服是怎样容易变得滑稽可笑。几乎可以说，任何一种式样的衣服都有某些可笑的方面。只不过如果是一种当前还流行的式样，我们对这式样是这样习惯，也就把衣服看成是和穿衣服的人结成一体了。我们的想象力不把它和穿衣服的人分离开，我们也不会想起要把覆盖物的死板和所覆盖的内容的灵活对立起来。因此，在这里，滑稽就停留在潜在状态。只是在覆盖物与所覆盖的内容之间的不相适合达到一定的程度，以致虽然长期相处，结合仍不巩固的时候，滑稽才冒出头来。例如高顶大礼帽就是这种情形。而假设有这么一个怪人，穿上过时的装束，那么我们的注意力便会集中到服装上去，觉得它和那个人格格不入，会说这个人是化了装（倒好像普通的服装并不使人的外貌改变似的）。这样，衣服式样的可笑面就从潜在状态转入暴露状态了。

现在我们开始初步看出滑稽这个问题引起的某些细节方面的重大困难。关于笑的许多错误或不充分的理论之所以产生，其原因之一就是因为有许多有资格成为滑稽的东西，由于连续的习惯，滑稽的性质被麻痹了，事实上就不再滑稽了。要使这个滑稽的性质重新苏醒，必须破除这个连续的习惯，跟时尚决裂。人们可能认为是这个连续习惯的破除产生了滑稽，事实上它不过是使我们注意到原来就存在的滑稽而已。有人用意外、对比这样一些同样也可以适用于我们根本不想笑的许多情况的定义来解释笑。但事实却并不如此简单。

我们已经接触到了化装这个概念。我们在前面说过，这个概念是引人发笑的能力的正式代表。看一看它是怎样行使这个权力的，该不致没有用处。

一个人的头发，从深色的变成浅色的，为什么就可笑？酒糟鼻子为什么滑稽？黑人为什么可笑？这些问题看来十分恼人，因为像海克尔、克拉普林、里普斯这些心理学家都曾先后提出这些问题，做出不同的答案。有一天我在街上碰到一个马车夫，他说坐在他车上的那个黑人是“没有洗干净”。我想这就回答了这些问题。没有洗干净！在我们的想象当中，黑皮肤的脸是涂了墨或者涂了煤烟的脸。同样，红鼻子就只能是抹了一层朱红色的鼻子了。这样，化装就把它的滑稽质中的某些东西移进实际并非化装而可能进行化装的情况。刚才说过，大家惯常所穿的衣服和穿衣服的人分不开，我们觉得它已经跟人结成一体，因为我们已经看惯了。现在，黑色和红色尽管本是皮肤所固有，但是我们却把它们当成是人工加上去的，因为我们对它们不习惯。

从而产生了关于滑稽的理论的一系列新的困难。从理性的眼光看来，说什么“我的衣服是我身体的一部分”是荒谬的。然而我们的想象力却把这样的命题看成是真实的。“红鼻子是涂了色的鼻子”，“黑人是白人化装的”，对理性来说，也是荒谬的，然而对于想象来说，却是肯定的真理。因此，想象有它自己的逻辑，它和理性的逻辑不同，有时甚至是针锋相对的，然而为了研究滑稽以及其他类似的事物，哲学却不能不予以考虑。想象的逻辑和梦境的逻辑相仿，所不同的是这不是由个人幻想支配的梦，而是整个社会都在做的梦。要想建立想象的逻辑，必须做一番特殊的努力，把积重难返的判断和根深蒂固的观念的表皮揭开，才能看到在我们内心深处，错综复杂的众多形象像一股地下水一样长流不息。这些形象并不是随意交错起来的，而是遵照一些规律（毋宁说是一些习惯）的。这些规律或习惯与想象之间的关系正跟逻辑与思维之间的关系一样。让我们来看看在我们目前研究的特定情况中的想象的逻辑吧。

化了装的人是滑稽的，被别人认为是化了装的人则更加滑稽，推而广之，不仅是人的化装，而且社会的化装，甚至自然的化装也都是要变得滑稽的。

先谈自然。我们笑一条剪了一半毛的狗，笑一个插满了五颜六色的假花的花坛，笑一片每棵树上贴满了竞选标语的树林等等。这是什么道理呢？因为这些都是叫我们想起假面舞会。不过这里的滑稽是很弱的滑稽。它离滑稽的源头还太远。你想加强滑稽的程度吗？那就必须上溯到它的源

头，把这派生出来的形象（也就是假面舞会这个形象）跟它的原始形象进行对比。这个原始形象就是对生活的机械仿制的形象。机械地仿制出来的自然，这显然是一个滑稽的主题，围绕它，幻想可以编出许多准能引起捧腹大笑的变奏曲。我们记得在《达达兰在阿尔卑斯山上》[1]里有这么一段，蓬巴尔使达达兰（从而多少也是使读者）相信瑞士就跟歌剧院舞台底下一样，是由一家公司经营的一套机关布景，有瀑布，有冰川，有假的山壑。在英国幽默作家杰罗姆·K.杰罗姆的《小说札记》当中，也有这样的主题，不过笔调完全不同。说的是有一位年老的贵妇人，想做好事又不愿太费事，就在公馆附近盖了些房子，收容一些不信神的人，启发他们皈依基督教。其实这些人是她家里人特地为她培养出来的。他们原是些老实人，却给培养成了酒鬼，好让她来拯救他们的灵魂。在一些滑稽的话语中，也出现这样的主题，只不过像是空谷中的回音，需要稍加回味，而且其中还掺杂着真挚的或矫饰的天真成分，起着伴奏的作用。例如，天文学家加西尼请一位夫人去观察月食。这位夫人来晚了，说道："加西尼先生想必乐于为我重演一次。"贡狄奈[2]的作品中也有一位人物到某一个城市，听说附近有座死火山，竟发了这样一声叹息："他们本来有座火山，竟让它熄灭了！"

再来看社会。我们生活在社会之中，而且依社会为生，我们不能不把社会看成是一个有生命的东西。如果有那么一个形象暗示我们社会化了装，成了一个假面舞会，这个形象就可笑了。当我们在活生生的社会表面看到存在着惰性的东西、刻板的东西、造作的东西的时候，上面这种暗示就产生了。这还是一种僵硬，它和生命内在的灵活不能调和。社会生活中属于仪式性的东西，因此就该包含潜在的滑稽因素，只待机会来到，便将形之于外。我们可以说，仪式之于社会，正如衣服之于人体。如果我们觉得仪式与举行仪式的庄严对象合而为一，仪式就是庄严的；反之，如果我们的想象力把两者分开，仪式便立刻失去庄严。因此，只要我们的注意力集中到仪式当中纯仪式性的东西上去，并且像哲学家们所说的那样，不去管它的内容而一心只想到它的形式，这个仪式就变得滑稽可笑。大家都知道，滑稽精神是很容易在具有固定形式的社会行为——从分发奖品仪式直

---

① 19世纪法国作家都德的一部幽默作品。
② 19世纪法国剧作家。

到法院开庭——中施展伎俩的。有多少形式和格局，就有多少滑稽因素可以插足进去的现成框子。

在这里也是一样，越是把滑稽因素靠拢它的根源，滑稽性也就越强。我们应该从化装这个派生的概念上溯到它的原始概念，也就是叠置于生活上的机械装置这样一个概念。这种形象，一切仪式的一本正经的形式已经为我们作了暗示。只要我们把典礼或仪式的庄严目标忘了，我们立刻就会觉得参加者都在像木偶一样活动。他们的活动是根据不变的格式进行的。这是一种机械动作。那些像简单机械那样的行动，或者是以不可救药的呆板，把行政条规当做自然规律来执行的公务员的机械动作，算得上是纯粹的机械动作了。多年以前，有一艘邮船在狄厄普附近沉没。有几个乘客好不容易被救到一只船上。有几位海关官员，原也曾勇敢地参加了救助工作，一开口和乘客讲话，却问他们道："有什么要报关的吗？"我觉得有一位议员的话也有异曲同工之妙，虽然意思更为微妙。有一次在铁路上出了一桩命案，这位议员在第二天质问铁道部长时说："凶犯在杀人以后，一定是从侧面下车的，而这是违反铁路规章的。"

掺进自然界中的机械动作，社会中的刻板的法规——这就是我们得到的两类可笑的效果。为了结束这一节，我们还要把这两类效果结合起来，看看从中可以得到什么结果。

这结合的结果显然是人为的法规代替了自然的规律这样一个概念。我们记得，在《屈打成医》[1]里，当瑞隆特告诉斯卡纳赖尔，人的心在左边而肝在右边时，斯卡纳赖尔答道："是的，从前的确是这样。不过我们都把它改了，我们现在是用一种新的方法来研究医学。"我们也记得《浦尔叟雅克先生》[2]里那两位医生的诊断："你所提的论证如此渊博、如此充实，使得这病人不是忧郁的精神错乱者也不可能了；即使他没有这种病，由于你那富丽堂皇的词句和精辟的论证，他也会变成这样的病人了。"这样的例子真是举不胜举，只消把莫里哀笔下的医生一个一个列出来就行了。滑稽的狂想在这里已经显得走得够远的了，然而现实却更有过之。有一位极端好辩的当代哲学家，有人对他说，他的论证是无可指摘地符合演绎法的，但实验结果却适得其反。他却用"实验错了"这么一句话来结束讨论。这是因为，按例行公事那套办法来安排生活这样一种思想，其流行

①② 均为莫里哀的喜剧。

之盛是超出一般人的想象之外的。虽然我们刚才是通过人为的组合得出这种思想的，但这种思想却是十分自然的。我们可以说，正是这种思想给我们指出了学究气的真髓。学究气并不是别的什么东西，只不过是自以为胜过自然的那套技艺罢了。

总而言之，我们得到的是同样的效果，不过当这个效果从人体的人为的机械化（假如可以这么说的话）这样一个概念，转到以人为的东西代替天然的东西这样一个概念时，变得越来越精巧了。一种越来越像梦境中的逻辑那样的越来越不谨严的逻辑，把同样的关系移到越来越高级的范围中去，移进越来越抽象的各项之间，结果使得例行公事与自然法则或伦理法则之间出现了人造的衣服与活着的人体那样的关系。在我们要探索的三个方向当中，我们已经把第一个方向深究到底了。让我们转到第二个方向，且看它将把我们引向何方。

（二）我们的出发点还是“镶嵌在活的东西上面的机械的东西”这一点。在这种情况下，滑稽之所以产生，是因为活的身体僵化成了机器。在我们看来，活的身体应该是充分灵活的，应该是那工作不已的本体的永远清醒的活动。然而这种活动与其说是属于身体的，毋宁说是属于心灵的活动。它应该是一个更高的本体在我们心中点燃的，由于透明而能在体外窥见的那个生命的火焰。当我们在这个活的身体上只看到优美和灵活时，那是因为我们忽略了在这个身体上还有笨重凝滞，总之是物质的东西。我们忘了身体的物质性，只想到它的活力，而我们的想象力也把这个活力归功于精神和智力生活的本体。然而假设我们把注意力放到身体的物质性上，假设身体不具有给它注入生命的那个本体的轻盈性质，而在我们心目中只不过是一块沉重可厌的覆盖物，一个把那迫不及待地想离开人间的灵魂羁绊起来的皮囊，那么，身体与精神的关系就将和前面所说的衣服与身体的关系一样，它就将成为叠置在生动的活力之上的毫无生气的一团物质了。一旦我们清楚地感觉到这种叠置，滑稽感马上就会产生。特别是当我们看到精神受到身体的需要愚弄的时候，这种叠置关系就更清楚了——一方面是具有多种多样的智能的精神人格，另一方面是以机械的固执性来干预并阻挠一切的单调而笨拙的身体。身体的要求越是琐碎，越是周期地反复，滑稽效果也就越显著。然而这不过是个程度的问题，而这些现象的一般规律可以表述如下：凡与精神有关而结果却把我们的注意力吸引到人的身体

上去的事情都是滑稽的。

一个演说家，正当说到最激动人心的地方，忽然打了一个喷嚏，为什么我们就要笑他？有一位德国哲学家引用别人在悼词中所说的“死者德高望重，身体肥硕”这句话，滑稽在什么地方？那是因为我们的注意力忽然从精神方面转到身体方面。在日常生活中，这样的例子俯拾皆是。如果你不愿费神去收集，只消把拉毕史[①]的作品随便翻翻就行了。你随时都会看到诸如此类的效果。这里是一个演说家，说到最紧要的关头忽然牙痛发作；那里是一个人，每次说话总要停下来抱怨鞋子太紧了，裤带勒着肚子等等。这些例子暗示我们的形象都是为身体所困扰的人。肥胖过度的人之所以可笑，显然是因为他唤起我们这样的形象。有时腼腆也有些可笑，也是同样的道理。在别人眼里，腼腆的人仿佛是被身体所困扰，想在身边找个地方把身体存放起来似的。

因此之故，悲剧作家总是小心避免任何足以把我们的注意力转移到主人公的物质方面的东西。一旦引入了对身体方面的关注，那么滑稽因素就有渗入的可能。所以悲剧的主人公不吃不喝，也不烤火。如果可能，他们甚至也不坐下来。正在念着台词之际坐下来，就会提醒观众，使他们意识到主人公有个身体。拿破仑是他那个时代的一位心理学家，他就曾注意到，单是坐下来这么一个事实，就足以把悲剧转成喜剧。在古尔哥男爵的《未发表的日记》中就有这方面的记载，说的是在耶拿之战后，拿破仑和普鲁士王后的一次谈话。拿破仑这样说：“她跟希梅娜[②]那样，以悲剧中的口吻对我说：‘陛下，要公道！要公道！马格德堡！’她继续用这使我十分困恼的口吻说话。后来，为了使她换个语调，我就请她坐下来。要打断一个悲剧性的场面，再也没有比这更好的办法了，因为你一坐下来，那就成了喜剧了。”

现在让我们把身体支配精神这个形象扩大一下，我们就将得到更普遍的东西：形式想支配实质，文字和精神抬杠。当喜剧取笑某一职业时，它不正是设法把这种观念暗示给我们吗？喜剧让律师、法官、医生说话的时候，仿佛健康和司法没有什么了不起，重要的是要有医生、律师和法官，重要的是职业的外部形式应该得到充分的尊重。这样，手段代替了目的，

---

① 19世纪法国喜剧作家，重要作品有《意大利草帽》、《头钱箱》、《贝立雄先生旅行记》等。

② 17世纪法国悲剧作家高乃依《熙德》中的女主人公。

形式代替了实质，不是为了公众才有某一职业，而是为了某一职业才有公众了。对形式的经常关注，对规则的机械运用，在这里就产生了一种职业性的机械动作。

这种职业性的机械动作可以与身体的习惯强加于精神的那种机械动作相比拟，也和它同样可笑。戏剧当中这样的例子是举不胜举的。现在我们不去深入研究这个从主题发展出来的变奏曲的细节，且引用两三段文字，在那里面，这个主题本身表现得非常简单明了。《无病呻吟》[①]里的贾法如说："我们给人治病不过是个形式而已。"《医生的爱情》[②]里的巴希斯说："与其违反规则而病愈，不如遵照规则而死去。"在同一出喜剧里，戴丰南德雷斯也说："不管发生什么事情，总得遵照一定的手续。"他的同行托梅斯点出这句话的道理："死一个人不过是死一个人罢了，然而要是忽略一道手续，那就给全体医生的名誉带来莫大的损害。"比利多阿生的话虽然涵义稍有不同，但同样意味深长："形——形式，您明白吗？形——形式！有人嘲笑穿常服的法官，但是，看——看见了穿袍子的检察官就会发抖。形——形式，形——形式呀！"[③]

我们这样一步一步研究下去，有一条规律就越来越明显了。现在我们先来举个实例。当音乐家在一件乐器上奏出一个音，其他一些音也就自动跟着来了。这些音没有那个音响亮，但和它保持一定的关系。它们丰富这个音，使它具有一定的音品。在物理学上，这些音叫做基音的陪音。滑稽味，即使在它最胆大的创造当中，难道不是遵照类似的规律吗？譬如说，让我们来看看"形式想支配实质"这一个滑稽音符吧。如果我们的分析是正确的话，那么这个音符就应该有下列这个陪音：身体捉弄精神，身体支配精神。因此，当喜剧诗人奏出了第一个音符，第二个音符就会本能地、不由自主地添上去。换句话说，喜剧诗人将以身体的可笨加强职业性的可笑。

当比利多阿生法官一面口吃一面上场的时候，难道他不正是通过口吃本身，让我们理解到他就要演示的那种思想的僵化吗？到底是什么秘密的关系能把这种身体的缺陷和精神的狭隘联系起来的呢？也许应该是这样一个原因：我们总觉得这个思维的机器同时也是一个语言的机器。不管怎

①② 均为莫里哀的喜剧。
③ 见博马舍《费加罗的婚礼》。

样，反正没有任何其他陪音可以更好地充实这个基音的了。

当莫里哀在《医生的爱情》里让那两个可笑的大夫巴希斯和马克洛东上场的时候，他让一个讲话讲得很慢，一个一个音节抑扬顿挫地吐出来，而另一个却口吃得说不出话来。《浦尔叟雅克先生》中的两个律师之间也存在同样的对比。通常总是把说话的节奏用来作为补充职业性的可笑的身体上特点的手段。当剧作家没有指出这样的缺陷的时候，演员也必然会出于本能地添上去的。

因此，在我们进行比较的两个形象（以某些形式固定下来的精神以及由于某些缺陷而僵化的身体）之间，存在着一种自然的，也自然能被我们认出的联系。当我们的注意力无论是从实质转到形式，还是从精神转到身体，在那两种情况中，传到我们的想象当中去的都是同一个印象；在那两种情况中，都是同一类型的滑稽。在这里，我们也还是试图忠实地遵循想象活动的一个自然方向。我们记得，这个方向是从中心形象出发而呈现出来的第二个方向。现在我们就要踏上展现在我们面前的第三条道路，也就是最后一条道路了。

（三）让我们最后一次回顾一下我们那个中心形象，那就是“镶嵌在活的东西上面的机械的东西”。这里所说的活的东西，主要是人，而机械的东西则是物。因此，引人发笑的就是从人到物的瞬息转变——如果我们从这个侧面去观察形象的话。现在让我们从一个机械的东西这样一个明确的概念转至一般的物这样一个比较广泛的概念，我们将看到一系列新的可笑的形象，而这些形象可以说是在原来的印象周围渲染出来的，同时它们将会使我们得出一条新的规律：凡是一个人给我们以他是一个物的印象时，我们就要发笑。

当桑丘·潘沙被人扔在一条毯子里，跟一个皮球似的抛到空中的时候，我们就笑。当闵希浩森男爵[1]变成一发炮弹，在空中行进的时候，我们也笑。但是马戏团的丑角的某些动作也许可以更精确地证实这条规律。当然，我们应该把丑角用来点缀他主题的那些插科打诨去掉，而只保留主题本身，也就是只保留构成小丑艺术当中真正有“小丑味”的那些姿态、跳跃和动作。这种处于纯粹状态的滑稽，我只见过两回，而在那两回，我所得到的印象都是一样的。第一次，几个小丑按照等加速度的节奏走来走

① 18世纪的一个德国军官，以其大言不惭见称。

去，互相碰撞，跌倒在地以后又弹跳起来，显然是要制造出“渐次增强的音势”的气氛。观众的注意力越来越集中到那弹跳上去了。慢慢地，人们忘掉了他们眼前的是有血有肉的人，只觉得他们是一些起落碰撞的包裹。后来，景象越来越明确了。小丑们的身体蜷得越来越圆，像皮球似的滚成一团，景象不知不觉地演变，最后终于出现了这样一个形象：舞台上好像是许多皮球，从四面八方投掷过来，你碰我，我撞你。第二回看到的场面虽然没有刚才那个精巧，却也同样富有启发意义。两个脑袋又大又秃得精光的人出场，每人拿一根大棒，依次向对方的脑袋上敲去。依然可以看到循序渐进的情形。每挨了一下，身体就显得越发沉重凝滞，像是受到越来越深的僵化作用一般。反击相隔的时间越来越久，然而动作越来越重，声音也越来越响。脑袋上发出的可怕的声音响彻整个沉寂的剧场。最后两个人都像“一”字那样挺直僵硬，慢慢地头对头地侧过来，两根大棒也最后一次落到脑袋上，发出像大木槌落在橡木柱上的响声，两个人就连人带棒躺倒在地上。逐渐印入观众想象中去的两个艺术家的那个暗示，这会儿就十分清楚地显示出来了：“我们就要变成木头人，我们已经变成木头人了。”

在这里，某种暧昧的本领，使那些即使是从未受过教育的人也会感到心理学的某些最微妙的结果。大家都知道，我们可以用简单的暗示引起被催眠者的错觉。我们对他说，有一只鸟栖在他手上，他就看见这只鸟，甚至看见它飞走。然而各人接受暗示的难易程度并不一样。施行催眠术的人时常需要用逐步的拐弯抹角的办法，才能把这种暗示印入被催眠者的脑中。他首先从被催眠者真正可能看到的物体出发，其次设法使这种视觉形象逐渐模糊，然后一步一步地使他所要用来制造错觉的物体的明确形状从这种模糊的形象中产生出来。很多人在行将入睡的时候，会看见在他的视野里的那些五彩缤纷、流动无形的一团团的东西不知不觉地固定下来，成为分明的物体，也正是这样一个过程。因此，最好的暗示方法就是逐步把模糊的东西变成分明的东西。我想，我们可以在许多滑稽的暗示的深处看到这样一个过程，特别是在粗俗的滑稽当中。在粗俗的滑稽当中，人变为物的过程好像就在我们眼前进行。有些手法则较为精细——例如诗人所用的手法，但它们的目的也许是一样的，只不过是无意识的罢了。我们可以用某些韵律、脚韵、谐声的办法，使我们的想象力坐进摇篮里，随着做有

规则的摆动，从而乖乖地接受所暗示的幻象。现在请你来听听列雅尔的几行诗，看一看是不是会有一个洋娃娃的模糊形象进入你的想象中去：

……再说他到处都把债来借，
一万零一利佛尔再加上一个小铜钱，
都只是为了实践诺言而在一年间，
给他穿衣、坐车、烤火、穿鞋又戴手套，
又要吃饭、洗脸、喝水又要抱。

在《塞维勒的理发师》里有这样一段对话：

“他是怎样一个人？”

“他是一个漂亮的矮胖子，人老心不老，头发灰白，诡计多端，胡子光光，精神疲惫，这儿张张，那儿望望，整天不是骂人，就是嘟囔。”

在这一段里你不是也可以找到这种性质的东西吗？虽然这里要暗示的不是一个物的形象，而是一个生物的形象。

在这些很粗俗的场面和这些很精细的暗示之间，应该还可以安排无数有趣的中间效果——所有那些用像谈及事物那样谈及人的手法取得的就是这样的效果。在拉毕史的剧本当中，这种效果比比皆是，现在让我们略举一二。贝立雄先生在上火车的时候，唯恐把包裹拉了一件，点道：“四、五、六，我老婆七，我女儿八，连我九。”在另外一个剧本当中，有一个父亲用这样的话来夸耀他女儿的博学：“她能一口气把发生过的法国国王的名字背出来。”这“发生过的”几个字，虽然没有把国王完全变成事物，却把他们跟一些事件等同起来了。

谈到后面这个例子，我们可以看到：不一定要把人和物的等同推到极端的程度才可以产生滑稽。只要我们，譬如说，通过把人和他所担任的职务混同起来的办法，从而走上这条路子就够了。我想只引用阿布①的一部小说当中一个村长所说的话：“这位省长先生一直对我们关怀备至，虽然自1847年以来，省长已经换过好几次了……”

这些笑话都是按照同一个范例造出来的。现在我们既然掌握了它的公式，就可以无限地制造。然而，讲故事的人和滑稽剧作家的艺术并不限

① 19世纪法国作家兼新闻记者。

于制造笑话。难就难在要使笑话能产生联想，也就是使读者能够接受。我们接受一个笑话，只是因为它是某种精神状态的产物，或者切合于一定的环境。我们知道，贝立雄先生因为生平第一次出门旅行而非常激动。“发生”一语显然是女儿在父亲面前背功课的时候经常用到的，这两个字叫我们想起了背书。最后，那个对行政机构的赞美足以使我们想到，尽管省长换了人，省长总是省长，省长职务的执行和省长是谁没有关系。

我们现在离开笑的本源已经相当远了。一个本身无法解释的滑稽形式确实只有通过它和另一滑稽形式的相似才能理解，而后者只是由于和第三个滑稽形式有关联才使我们发笑，由此类推，以至无穷。这样，不管心理分析被人们设想得是多么富有启发性，多么能洞察事物，如果它不掌握滑稽印象从某一串效果的一端向另一端发展的线索，也必然走向歧途。这种发展的连续性是从何而来的呢？到底是什么压力，是什么奇怪的推动力，使得滑稽从一个形象转移到另一个形象，离起点越来越远，以至于在无穷远处的类似物中分裂消失？是什么力量把树枝分而再分，成为细梢，又把树根分而再分，成为根须？有一个不可抗拒的规律统缀着一切生命活力。任何生命活力，它存在的时间虽短，这个规律却规定它要覆盖尽可能大的空间。滑稽味正是一种生命活力，是在社会土壤的硗薄之处茁壮成长的一种奇异的植物，它等待着人们去培养，以便和艺术的最精美的产物争妍。不错，我们刚才看到的滑稽的例子与伟大的艺术相距还远。但在下一章中所谈的滑稽虽还不能完全臻于伟大的艺术之境，却也更加接近了。在艺术之下，还有技巧的问题。现在我们要深入讨论的正是技巧这个领域，那是自然与艺术之间的中间境界。我们就要研究滑稽剧作者和爱说俏皮话的人们了。

（徐继曾　译）

1929年获奖作家

[德国]保尔·托马斯·曼

Paul Thomas Mann（1875—1955）

胡戈·封·霍夫曼斯塔尔

（1929）

宛如一束光，他骤然熄灭；如闪雷劈顶，电光映着我们惨白的脸。

您拍来电报，让我写几行有关您和我们尊贵的死者的话，为评论他功过是非的追悼会写一篇文章，一篇悼词，我恐怕很难胜任。我的心盈满泪水，泣不成声，我的思绪深深地沉浸并消融于生与死、命运和友谊的无垠的情感中，难以驾驭。现在许多支笔都在书写对他的崇敬。自昨日，我渐渐相信并且明白了这个大自然和生命在茫然的时刻都拒绝接受的事实后，我除了那些有关他，有关这个已离去的时代的兄弟的文章，那些报道他生命最后时刻的文章，那些由他儿子撰写的描述过另一个人的行动及其父亲的情况的文章外，不想再看任何别的东西。

我划出了报纸上莱茵蒙特[①]纯真明理的文字，反复阅读："我的父亲生于另一时代。战争[②]改变了很多观念，他很难熟悉适应。他的工作方法似乎也与今日时代的要求不同。他曾经同我谈论为莱茵哈特[③]写的剧本，类似歌舞剧。他在写作之

① 霍夫曼斯塔尔之子。
② 指第一次世界大战。
③ 霍夫曼斯塔尔的朋友，曾共办"萨尔茨堡音乐戏剧会演出节"，系著名演员，剧院领导人。

前，就力求使每个角色先在心里酝酿完善。我曾试图说服他，把写作当作一般的日常工作轻松地对待，加快写作，而他却不愿理解我的意思。他对任何事情都是超乎寻常的严肃认真……”新的人走新的世界，这就是他们，他们与我们相像，因为是我们把他们带入了人世，他们友好地议论我们，并且看出我们属于另一个时代。他们试图劝说我们天真一些，这是他们的好意，但我们却不可教矣！——要“迅速”为亡者撰写一篇祭文，使我感到诚惶诚恐，力不从心，这也是一个明证。

“战争改变了很多观念，他很难熟悉适应。”几个星期前，他最后一次来我这里。那时，他刚做完汽车旅行由意大利归来，精疲力竭，患了感冒，已在旅馆里躺了几天。从他的外表看得出，他似乎苍老了，头发变白了，脸色也不佳。但是他整个的人却洋溢着热情、亲切和优雅的气质，使人并不因为他的外表而产生忧虑，相反使我记起了与他的第一次会晤：二十多年前，我在罗道恩[①]拜访了他。从他的住所可以眺望花园广场，于此他写下了《埃勒克特拉》[②]。在他家那舞台布景般华丽的巴洛克风格的客厅里，我第一次领略了他言谈的魅力。维也纳古老、温和、可爱，本来它的氛围就已经吸引了我，感动了我这个落户于富有乡土气息的慕尼黑的北德人的心，它的文化集中表现在他们诗人的身上，这更加使我着魔。我同他共度时光，并肩走过他的土地。他在书房里为我朗诵喜剧初稿片断，这里陈放着一尊令我叹为观止的传神的石膏头像。这是我们的初次会面。我的家人可以证实我当时的愉快的心情。自此以后，我们书信来往，几乎每年都轮流在慕尼黑和萨尔茨堡会晤，建立了精神和人际的关系，如今，这种关系消失于永恒之中。难道我能估计这种关系的价值吗？只要人的生命是血肉之躯，那么人对生命的估价就是未知之谜。物质阻挡了我们通向永恒的视野，这是何其可悲而奇特。我们的想象力远不能够或者它本身就不支持我们，让我们在死亡之光中看到尘世，而只有这光才能使我们认识尘世的价值。我不曾想到，霍夫曼斯塔尔的去世会给我带来这样大的痛苦，但是我完全明白，是什么引导我们同路，是什么将我们数十年连接在一起。“友谊”一词今天需要得到承认。死亡使我明智，尽管我们的出生、身世和生活环境迥异，当我提到兄弟之情和我们相似的命运时，我要说出实话，如果我们之间更少一些“困难”该有多好。

---

① 奥地利城市。

② 霍夫曼斯塔尔创作于1904年的剧本。

现在谈谈我们的最后一次会面吧——不过生活的阻碍使人预见不到那就是最后的一次，生活掩盖了真相，将感情和感情的表露藏于身后——我们与女士们坐在一起聊天。我们谈到德国，德国的大师，谈到我们民族与政治的关系，谈到政治这种外在因素给民族心灵带来的裂痕和痛苦的仇恨，还谈到15年来，我们40岁以后，时代向德国人在学习能力和愿望方面提出的过分苛刻的要求。是他首先愿意谈论这些话题的。在此我不敢恭维他的对话，因为这容易造成这样的印象，似乎我自诩是他一位尊贵的对话者。我像以前一样凝神倾听。他很善于在没有完全弄清楚之前，就抓住一闪而过的想法，将其进一步完善和发展。他的这种方式使谈话获得了梦幻般轻柔，尽兴却又恰到好处的成功。但是在谈话所涉及的、讨论的和匆匆提到的具体的心理上的东西的背后却隐藏着他个人的经历，虽然这种经历和许多人一样。这是大战前已经形成思想的一代人的命运，是大战爆发时已经40岁的我们这一代人的命运。15年来，每个人的心灵和大脑（指肉体的）都受到残酷的苛刻的要求。在我们命运的背后是对这要求难以言表的思考。某些单薄的体质就经受不了，它们也许在和平环境中还能存在下去。我们看到周围远近的人们身体日渐消瘦，脸色日益苍白，看到的是神情恍惚和精神麻木的断念。不再有能力一道前行，只能停立路旁。现在，这个最敏感最丰富的精细的大脑，这个宝贵的存在，世界、宇宙、秩序和“君主政体”都匍匐其下，时代的骚乱，奴性般的新奇和青春向它奔涌而去，毫无疑问它是生命，是以全部的生命权力塑造的生命，我们必须对它进行探讨，当然应该有意识地超越自我和时代。《塔》是一首表达了哀怨和混乱的诗，他热爱这首诗如同热爱他的命运，它是霍夫曼斯塔尔与新事物、与变革和青春奋斗的纪念碑。作为他的血与肉，在他身旁的年轻人，却无法胜任奥地利化，他不能天真地经受时代的爵士乐的考验。这是他的罪吗？“上天的主啊，”人们听到他发问，“也许我本不该为人之父，不该养育儿子？”当“老者”觉得“很难熟悉适应”以英雄般的壮美和尊严完成了义务的时候，他身边绝望的青年却向头部射入了一颗子弹，于是宝贵头颅中变得僵硬的血管崩裂，那父亲——出色的诗人——在痛苦和恐惧中，无言地走向毁灭。

泪水——泪水。

（唐文平　译）

1930年获奖作家

[美国]**辛克莱·刘易斯**

Sinclair Lewis（1885—1951）

上大学

纽特·阿克塞波青年时代渴望学习语言，学习历史，渴望阅读各种名家作品，好使自己更加聪慧，当他刚从欧洲来到美国北达柯他州定居的那阵子，他白天在一家磨坊干活，晚上就读书。但没过多久，他结识了一个名叫列娜·威斯里的姑娘，18岁就和她结了婚。此后他必须把精力用在应付一个农场日常的各种开销上，还必须养儿育女。多年以来，他早就没有时间学习了。

最后终于有这么一天，他不再欠任何人的债务，他的农场土地肥美、六畜兴旺。但这时他已经63岁了，让人觉得仿佛不久就要跨进坟墓了。没有人再需要他，他很孤独。

女儿女婿请求他搬去和他们同住。但纽特·阿克塞波拒绝了。“不，”他回答说，“你们应该学会过独立生活。你们搬到我的农场来住吧。农场归你们管理，你们每年付给我400美元租金。但我不和你们住在一起。我上山去住，我在山上能望见你们。”

他给自己在山上修造了一间小屋。自己做饭，自己料理生活。闲暇时去公立图书馆借许多书回来看。他感到他从来也没有生活得这么自在过。

开头，纽特·阿克塞波仍改不掉他多年养成的习惯：清晨

5点起床，打扫房间，中午12点准时吃饭，太阳落山时一准就寝，但他很快发现他那些事情完全可以随自己高兴，想什么时间做都可以。实际上，他那些事即使不干也没有什么关系。于是他一反过去的老习惯。早上他常常在床上躺到七八点钟。吃罢饭，他往往要“忘记”打扫房间或清洗碗碟。但是，他后来开始在夜间外出作长距离散步，这才是他真正告别过去，向着新的、更加自由的生活迈出的最为彻底的一步。

在他一生之中，白天总是有很多工作要做，累了一天之后，天一黑就没法不睡觉。现在可不同了，白天过完，夜晚他可以出去散步，他发现了黑夜的奥秘。他看到了月光下广阔的原野，他听到了风中摇曳着草和树发出的声音。有时他会在一座小山头上停下，张开双臂，站在那儿欣赏脚下那一片沉睡的土地。

他这种行径当然瞒不过镇上的人。人们认定这个老头的神经出了毛病，有人说他已经成了疯子。他也知道别人是怎样看他的。从人们向他提出问题时所说的那些话，以及人们看他做事时的那种眼神就不难了解到。他对于那些人看待他的态度感到十分气恼，因此也就更少和人们交往。他用来读书的时间也越来越多了。

纽特·阿克塞波从图书馆借回来的书中，有一本现代小说。小说的主人公是一名耶鲁大学的青年学生。小说叙述他怎样在学业和体育方面取得成就，还有一些章节描述了这个学生丰富多彩的社交生活。

纽特·阿克塞波现在64岁，一天凌晨3点钟，他读完了这本小说的最后一页。这时他作出了一个决定：去上大学。他一辈子爱学习，现在他有的是时间，为什么不去上大学?

为了参加大学的入学考试，他每天读书许多小时。他读了许多书，有几门学科他已有相当把握，但拉丁文和数学还有点困难。他又发愤学习。后来终于相信自己做好入学考试的准备。于是他购置了几件衣物，买了一张东去康涅狄格州纽海芬的火车票，直奔耶鲁大学参加入学考试。

他的考试成绩虽然不算很高，但及格了，被耶鲁大学录取了。他住进学生宿舍。同屋的人名叫雷·格里布，曾当过教师，雷的学习目的是得一个学位，以便再回去教书时可以挣更高一点的工资。雷在学生饭堂打工，挣钱交学费，雷不喜欢和人讨论问题，不喜欢听音乐。纽特·阿克塞波感到很惊讶，他原以为所有的大学生都和他一样喜欢谈论学问。

进大学还不到两星期，纽特·阿克塞波发现自己犯了错误。他不该在64岁这样的年纪来上学。其他的学生笑话他，不仅仅因为他年龄大，（虽然白发苍苍的他坐在台下，听一个年龄比他儿子还小的教师在台上讲课，那情景也实在有些古怪），还因为他来上学的目的与众不同。那些学生选修的科目都是为了更有利于以后找工作挣钱，而他和大家都不一样，他对有助于挣钱的科目不感兴趣。他是为了学习而学习。他的目的是要了解人们怎样生活，了解人们心里想些什么，弄清楚生活的目的，使自己的余生过得更有价值。

他希望结交朋友，老幼都不论，可总是遇不着，好像根本就没有和他志趣相投的人，没过多久，他对耶鲁大学感到了厌倦。他觉得耶鲁大学不再是一所学问的殿堂。校园内的那些屋宇只不过是些平平常常的房子，房子里住的是一些嘲笑他的年轻人——每当他从那些房子跟前走过，那些年轻人总要嘲笑他。他变得很孤独，他思念他在北达柯他州的小屋，思念他所熟悉和热爱的土地。

开学一个月之后，有一天，他爬上东崖山顶。从山顶上望得见长岛和大西洋。

突然，他注意到崖边有一个他班上的同学站在那儿。他知道那个青年的名字叫做基尔伯特·瓦喜朋。听说瓦喜朋的父亲非常富有。他来自巴黎，他住的房间是耶鲁校园内最好的房间。

基尔·瓦喜朋一眼瞧见了纽特·阿克塞波，并向他走了过来。“景色多么美啊！”他笑容可掬，十分热情。

阿克塞波承认景色确实很美。

“我心里一直在思考您的事，阿克塞波，”基尔说，“在同学中，我们两个显得很特殊，他们认为我们是傻瓜。我想我们应该成为朋友。”

基尔从衣袋里摸出一本薄薄的小书，书是用一种纽特看不懂的语言写的，皮革封面，装帧十分讲究。

“我不知道您愿不愿意看看我今天买的这本缪塞[1]诗集。”基尔说。

那本书十分精美，这位农夫出身的人几乎都不敢用他粗糙的大手去接它。

“我读不懂，”他说，“不过我心里知道世界上有这种书。”

---

① 缪塞（1810—1857），法国浪漫主义作家及诗人。

“你听着，”基尔提高嗓门说，“今晚伊赛伊在哈德福特演奏，您愿去听吗？我们可以搭公共汽车去哈德福特。”

纽特不知道伊赛伊是什么人，但他用他深沉而洪亮的声音回答说：“哦，当然！”

到了哈德福特，他们发现把他们两人身上所有的钱加在一起，勉强够吃晚饭和买两张座位最差的音乐会入场券。当他们回去时，剩下的钱已不够买全程车票了，只能买到梅里登。车到梅里登，基尔建议说，“咱们可以走回纽海芬，你走路行吗？”

“行！”纽特说。到纽海芬还有多远？4英里？还是40英里？其实他一点概念也没有。事情就是这样。在金秋十月的月光下，两人沿着大路一边唱，一边走，徒步回到耶鲁大学。

老人和他的青年朋友于凌晨5点到达耶鲁大学。纽特觉得很快活，想说点什么来抒发一下自己的心情。他开口道：“啊，太好了，现在我要去睡了，在梦里重温……”

“睡觉？不忙不忙。我们肚子饿了，你在这里等我，我回屋取钱，去买点吃的。你一定等我一会儿。”

即便叫他等上几个小时，纽特也心甘情愿。自从他降生到人世间，生活了近70个春秋，为的就是要过一个像今天这样的夜晚！

他们找到一家小铺，买了些奶酪和冷肉。回到基尔的房间以后，他们一边吃一边高谈阔论。他们谈到许多伟大的人物和伟大的思想。谈得十分投机。后来基尔高声读了几段他喜欢的文章，又朗诵了几首他自己作的诗。

纽特终于起身告辞。他在心里对自己说，他要回去睡一会儿了，然后再回来，回到这个令人兴奋的、不平凡的、无穷尽的夜晚！

“今后我可以常到他这儿来。现在我找到朋友了。”纽特心想，手中捏着基尔请求他务必收下的那本缪塞诗集，感到很骄傲。

当他踏上自己住所前面最后那几级台阶的时候，他真是疲累极了。天已经大亮，在白昼的光照下，他的奇遇似乎难以置信。

他还在往台阶上去，心想，“老人和青年人在一起是不会长久的。如果我再次和这个年轻人见面，他肯定会厌烦我。我已经把我所知道的一切都讲出来给他听了。”

他开了自己的房门，心想，“我一个劲地要来上大学就是为了——为了有机会过上这么一个夜晚。我最好现在离开学校，别把好事弄糟了。”

他写了个条子给基尔。写完，立即收拾东西。

那天下午5点，一位老人上了西行的火车，他端坐在座位上，微笑着，眼睛里洋溢着幸福，手中拿着一本用法语写的小书。

（陈祖珍　译）

1936年获奖作家

[美国]尤金·奥尼尔

Eugcne O'Neill（1888—1953）

斯特林堡[1]与我们的戏剧[2]

在创建新的戏剧时，我们总希望把进行试验时的真诚激情和喜悦转化成非凡的表现力，而最能表现我们意愿的作品，要从奥古斯特·斯特林堡的剧本说起，因为斯特林堡是我们戏剧中一切现代化特点的先驱，正如20年前人们还不知道《玩偶之家》有什么创新之处时，影响较小的剧作家易卜生（关于这点易卜生自己也曾说到）就是当时戏剧中现代特点之父。

斯特林堡是现代作家中最具有现代性的一个，他是一个伟大的解释者，善于在舞台上解释具有代表性的精神冲突。这种冲突构成了戏剧——不，构成了我们今天有血有肉的生活。他使自然主义达到了最合乎逻辑的程度。使之具有如此的紧张感，以至假使我们把任何别的剧作家的作品称作“自然主义”的话，那么像《死亡的舞蹈》这样的作品我们就应归入“超自然主义”了。而且单单这一个作品就构成了整整一个等级，即斯特林堡等级，因为在他之前和以后没有任何一个人具有这样的天才，能配得上这种评价。

我们仍然只有借助“超自然主义”的某种形式才能够在舞台上表现出我们凭直觉意识到的那种有害的自我关注，这种自

① 奥占斯特·斯特林堡（1849—1912），瑞典戏剧家、小说家。
② 标题为译者所加。

我关注正是我们这些新时代的人对生活提供的贷款所偿付的利息。为此，旧的“自然主义”，或者也可以说“现实主义”（天哪！多么需要一位伟人来一劳永逸地把这两个概念区别清楚啊！）已经不再适用了。自然主义或现实主义是我们父辈为认识自我所作的一种果敢的努力：他们使人难堪地把家庭里不可外传的照片公开出来。对我们来说，他们往日的这种胆量简直算不了什么：我们彼此拍了大量照片，什么无耻的姿势都有！——我们对平庸的表面现象实在容忍得太久了。我们已经羞于在锁眼里窥视，羞于偷偷地注视那些沉甸甸的无灵性的肉体——这种事情多得很——却看不见他们中间有什么坦率的灵魂。我们曾经患有追求貌似真实的毛病。不过现在我们正在恢复健康，我们在洗刷耻辱，并进而向那还不了解的领域迈进，在那里，我们那由于孤独和难以表露的性欲而失去理性的心灵，将逐渐找到表达人类共性的新语言。

斯特林堡懂得这一切，在我们大部分人还没有出世前许多年，他已经在这一斗争中历经艰辛。斯特林堡把这一切都表现了出来，他使当时的戏剧创作方法具有一种特有的紧张感，还在内容和形式上预示了未来的创作方法。一切艺术上有分量的和确实适于演出的东西都可以在魏德金德身上，并可以通过他在斯特林堡的《梦幻的戏剧》、《罪行累累》、《鬼魂奏鸣曲》等剧本中找到，这些东西存在于我们含糊地称为“表现主义”的方法之中，并将继续存在下去。

于是，我们的剧院演出了《鬼魂奏鸣曲》。就在舞台上深刻而具有独创性地体现“潜在的生命力”而言（如果可以这样说的话），这是斯特林堡写的最难演的一个剧本，但克服困难恰恰是我们的任务，不然的话我们的戏剧就会失去任何意义。戏剧中的真实和生活中的真实一样，总是最困难的，而轻而易举的事终究是虚假的。

和我们一起祈祷吧！也为我们祈祷吧！虽然我们，自然啰，不需要这样，但或许有朝一日对我们也有帮助。

（裴粹民　译）

戏剧及其手段

独幕剧现在已经不吸引我了。这种形式不足取，它使人施展不开。诚然，独幕剧对于创造某种精神高尚、富有诗意的形象，对于描写大型剧本中难以始终保持的情绪来说，是极好的手段。由普罗文斯敦的演员上演的我的那组话剧，包括几个独立的、完整的小剧。但其中的人物都是同一艘海船上的船员，这样似乎就把四个独幕剧合成了一个大型话剧。我认为这种手法并不是我首创的，施尼茨勒尔在他的剧本《安纳托利》中也采用过同样的办法。毫无疑问，这样做的还不仅仅是他一个人。

我的剧本里的许多人物，特别是海员的形象是根据真人真事塑造的。我相信没有必要在剧本中专门为什么人打抱不平。高尔基的《底层》是一部伟大的无产阶级的革命戏剧，它为被压迫人民进行宣传所起的作用远比任何其他剧本要大，因为剧本本身并不是宣传，而是把人们的实际情况展示出来，也就是说用人的生活的形象揭示了真理。如果作者存心在剧本中加些宣传，这个剧本就会引起争论。

我的《毛猿》在下述意义上也是一种宣传——它展示了失去与自然界之间的和谐的人，这种和谐当人还处于动物状态、还没有达到新的和谐、还没有取得精神发展时曾经存在过。这种人无论在天上还是在地上都不能得到和谐。只能待在中间的某个地方，他力图调和天地，结果只是遭到“两面夹攻”。这一思想在扬克最后的独白中表现了出来。观众们没有体会到这一结论，看到的只是那个司炉；而各种象征使剧本意味深长，无论如何这完全是另一种剧本。扬克不可能走向未来，因此他企图倒退。这就是他和大猩猩握手的涵义。但倒退到过去他也找不到自己的地位。大猩猩使他痛苦不堪。这是个古老的题材。这过去是、今后也永远是戏剧的唯一题材：人和自己的命运进行斗争。以前和神斗争，现在人和自我斗争，为了确立自己的地位和自己的过去进行斗争。

没有曲折情节而又写得最完美的剧本是契诃夫的剧本。但是戏剧中的最新手法是和性格剧相抵触的。这是表现主义戏剧。表现主义否定戏剧的特性。我认为，表现主义者竭力把在舞台上隔开作者和观众的墙缩小到最低限度。表现主义的作者力求直接面对观众。根据我的了解，他们认为，

似乎剧中的人物过分注意自己和自己的行为是有损于主题思想的。可能，由于我这意见很多人都要咒骂我：因为对于表现主义每个人都有自己的概念，我的概念则是由于读了有关这方面理论的书而形成的。

我想，如果不用表现人物性格的手段是无法使观众接受主题思想的。如果舞台上出现的是些抽象的人物，譬如男人或妇女，那么观众就不会在剧中主人公身上认出自己，戏剧和观众的这种联系就失去了。《从早晨到半夜》[1]就是这种表现主义的例子，这个剧本里的人物是类似“银行职员”的抽象人物。这就是我不能同意表现主义者的理论的地方。我不相信，人物性格是作者思想接近观众的障碍。表现主义的真正功勋在于他们把许多动作带进了戏剧。现代生活的某些方面他们表现得要比老式戏剧好。在《毛猿》中我部分地采用了这种方法。不过扬克是个活生生的人，否则他是不会被接受的。

我认为《名誉的价值》[2]的出现是我们戏剧史上最重要的现象。第一部真正的、真实的反映战争的剧本在世界上最反动的国家里出现，这真是妙极了。这个戏剧在观众中获得巨大的成功，这一点使所有的戏剧爱好者更有信心了——要知道就在两年前，这种话剧还只能在日场演出，或者只能为一些优秀的观众演出。

现在我几乎不上剧院去了，因为我阅读能弄到的所有剧本。我不去剧院，是因为我脑子里想象的演出总比我在舞台上看到的要好得多。我对想戏更有兴趣，而且任何人也不会妨碍我。在我想到喜爱的情节时也不会有人打喷嚏。连我自己写的剧我也不去看；我的那些剧本上演后，我只去看过三出。因为我实际上是在剧院里、在后台长大的，我也了解演员表演的技巧。我知道剧院里从灯光管理到舞台工人每一个人做的事。因此，如果演出不是特别出色，演员不是极其优秀的话，那么整个演出我是能够想象得出来的。此外。每当我观看我自己写的剧本演出时，我都进入每个角色，舞台上发生的一切使我非常激动，以至演出结束时我往往已经精疲力竭了。

（裴粹民　译）

---

① 德国戏剧家盖·恺撒的作品。
② M.安德森和L.斯托林思的反战剧本。

1937年获奖作家

[法国] 罗杰·马丁·杜·加尔

Roger Martin du Gard（1881—1958）

托尔斯泰的影响

当费内隆中学的校长埃贝尔神甫介绍我读《战争与和平》这部作品时，我还不满17岁。他是我最敬爱的一位中学校长，中学毕业后，我还经常去看望他。他把这部作品交给我时说："你将会看到，表现力和分寸感的结合，在艺术上能创造怎样的奇迹。"

开始读托尔斯泰的作品这当然是我少年时期的大事之一，它对我整个作家生涯产生了巨大而持久的影响。我对于作为文学作品形式之一的小说，其中包括人物繁多、情节复杂的长篇巨著的绝对信赖是在我读了《战争与和平》之后形成的。后来我又总是怀着赞叹、兴奋而又惊异的心情多次重读了这部著作。

我认为，对未来的小说家来说，托尔斯泰是最好的导师。托尔斯泰的影响你自己可能体会得到，也可能体会不到，但只要托尔斯泰对一个作家产生了影响，它只可能是好的影响。它决无丝毫强加于人之处，十分自然、极其朴素，我甚至想说，表现手法很普通，这些是文坛上的每一个新手都能接受的。他没有人们可以随便仿效的专有"技术"，他的作品中的人物一般都与我们在生活中见到的人们很相像，但在任何一个人物身上，他都能找到内心世界中最本质的东西，而这些，如果没有

托尔斯泰的帮助，则是我们所看不到的。托尔斯泰的洞察力是极其惊人的，同他这种洞察力相比，我们的眼光显得那么狭小、肤浅，有局限性而又程式化。于是，托尔斯泰无比精湛的写作技巧就开始产生影响。当你已经深入到他所创造的世界中，注视他怎样观察人的本质的最深处，当你跟随他顽强地探索每一个人物的内心世界，永无止境地寻找那能够骤然揭示整个人物心灵的、不易被人们察觉的状态时，就连我们的目光也变得更加犀利，观察力也变得敏锐起来。我们就这样逐渐学习着洞察别人心灵深处的秘密。对于一个年轻的小说家来说，还有什么比这更有益处呢？托尔斯泰不能教会他按照一定的方法进行写作，但是，对于多少有点观察才能的学生，托尔斯泰就能教会他向心灵深处去观察。

（杨藻镜　译）

1945年获奖作家

[智利]加夫列拉·米斯特拉尔

Gabriela Mistral（1889—1957）

墨西哥素描（四章）

仙影拳

仙影拳犹如干旱的呼喊，缺水土地上焦渴的舌头。即使长在水源充沛的平原，它仍然郁郁寡欢；它固执的缄默仿佛是痛苦的沉思。

它那振臂的形态像是人的模样。它孑然独立，宛如清癯的苦行僧站在旷野上。周身的沟槽使它显得分外修长。

竹子或者白杨的簇叶好像大地的欢笑，仙影拳可没有那么幸福。婆娑弄影的叶子同它无缘，它的躯干没有秀丽的塔形树冠，禽鸟无法在上面营巢。

仙影拳阴郁的绿色顶端被炙烤得泛白，它的果实却红得像血。

它冷漠得如同隐士，天空云蒸霞蔚，绚丽多彩，它却不屑一顾。

它傲然独立时，自有一副高贵气派；但给栽成长列，充当围栅时，却显得丑陋，灰扑扑的蒙上道旁扬起的尘土，似乎寄人篱下，只得低声下气。

但是，我想到它的功劳，不由得另眼相看。它守卫印第安人的家园，古老的阿斯特卡人的土地。它站稳脚跟，并肩携

手，维护那可怜的种族：这片土地以前都属于他们，如今却荡然无存，他们剩下的只是他们顶礼膜拜的太阳光和羽蛇[①]吐出的清风。

坚韧的仙影拳，守卫你们的老兄弟，印第安人的土地吧，他多么善良，连敌人都不会伤害，他多么孤独，在山地高处，像你们中间的一员。

妈妈，我在你的膝上成长

妈妈，我在你膝上成长，像挂在茂密枝叶下的果实。你的膝上仍旧留着我身体的形状；另一个孩子并没有使它消失。你把我抱在怀里晃悠，成了习惯。当我下地奔跑时，你待在家里的走廊上。仿佛由于失去了我的重量而怅惘。

天下第一乐师弹奏过上百种旋律，但是，妈妈，没有哪一种比你摇晃的旋律更温柔，随着你胳臂和膝头的来回晃悠，我心灵中恬静的事物逐渐凝聚。

你一面摇晃，一面对我哼唱，唱的歌词只是一些淘气的字句，用来表示你对我的亲昵。

你在那些歌谣里向我举出世上事物的名字：山冈、果子、村落，以及田野里的小动物，让你的女儿在世上有个住所，你还把家庭成员介绍给她，让她在这个奇异的家庭中生活。

受难的主题：吻

在果园里的那晚，犹大睡了片刻，他梦中同耶稣一起；因为他只梦见他所爱的人或者他所杀的人。

耶稣对他说：

“你为什么吻我？你告密时，可以用剑刺我。我的血像杯里的酒，随时准备倾注；我的心不惧怕死亡。我原以为你会躲在树丛后面，不至于公开露面。

“你为什么吻我？有你这么一吻，做母亲的不愿再吻她的儿子，世上

---

① 羽蛇：古代墨西哥人信奉的神，也可能是神话了的历史人物，据传他教导百姓耕种、冶炼、艺术、历法，主张仁爱。

一切被吻的东西都将躲避这种阴暗的爱抚。我怎么才能抹掉你的吻，不让今春的百合花受到玷污？你的吻对世人的信任是个亵渎！

“你为什么吻我？用刀子杀人的人已经洗涤了他们的罪孽：他们已经洁净。

“今后你怎么生活？树木可以更换溃烂的树皮；你再接吻，却没有别的嘴唇；你吻你母亲，嘴唇一碰到她，就会使她头发变白，正如见到你的橄榄树，它们一经领悟，树叶就褪去颜色。

“犹大，犹大，谁教你那么吻人？”

“妓女教的。”他嘶哑地回答，汗血湿透了他四肢，他像树木要摆脱溃烂的树皮一样，想把嘴唇咬脱。

嘴唇仍在犹大的骷髅上，没有脱落，它半开半合，仿佛还在吻。他母亲扔去一块石头，要使它合上；蛆虫啮咬它，想使它脱落；雨水浸泡它，想使它腐烂，但是枉然。它在地下仍旧亲吻！

家庭的诗

一、灯

祝福我的灯！它那传情的眼神多么温柔，多么甜美。

它在我屋子中间燃着。淡淡的光线不足以使我胸前的泪珠闪烁……

我随着心中的幻想改变火苗的光亮。我祷告时，觉得它放出蓝光，我的房间便成了幽深的峡谷，我不必在谷底高声祈求。我悲哀的时候，它散发紫光，让周围的事物同我一起忧伤。

它比我偎依过的胸口更了解我的生活。多少夜晚，它勾走了我的愁思，我内心的创伤，现在不再烧灼，只有一丝持续的隐痛……

夜幕降临，两目茫然的死者也许要来到灯火中寻找光明。那个不声不响、深情地望着我的死者又是何人？

如果它通人情，会为我的伤心感到烦恼，或者出于热烈的关怀，会一直陪伴着我，即使慈悲的睡意已经来到。它是完美的。

外面看不清屋里，路过的敌人以为只有我一个人。我要给所有的物品，小至这盏灯。一种难以觉察的光明，不让剥夺幸福的人侵占。

它的一圈光晕绰绰有余，足以照亮我母亲的脸和打开的书。我只要求

这盏灯所照亮的东西，其余的都可以拿去！

我祈求上帝，让悲伤的人今晚都有一盏柔和的灯，缓和他们泪水的闪光。

二、火　盆

火盆，穷苦人的喜悦：我们瞅着你，仿佛见到了瑰丽的宝石！

我整晚享受你不同程度的温暖：先是裸露的红炭，然后一层薄纱似的灰烬，给你抹上不太炽烈的玫瑰红色；夜晚将尽，一层轻柔的白色把你掩盖。

我的梦想或回忆随着你的燃烧而点旺，又随着你炭火的熄灭而缓缓淡去。

你多么亲切：没有你，家固然存在，但是我们感不到家庭的温暖。

你启迪我：火苗的燃烧把人们团结在它周围，我童年瞅着你时，曾希望我的心同你相似。

我要孩子们聚拢在我周围。

我的亲人们的手在你的炭火上凑到一起。尽管生活使我们各奔东西，大家把手凑在火上的情景我们永远不会忘记。

为了享受更多的温暖，我把你敞开，我不愿意你奇妙的炭火受到遮盖。

青铜色的光环使你神采飞扬，显得高贵。

我的祖母辈在火盆里焚烧芳草，驱赶邪恶的鬼魂，为了让你想起她们，我也常把芳草撒在你火上。

我瞧着你，家里的旧火盆，我要对你说：

“但愿天下穷苦人今晚都能烧上火盆，让他们悲哀的手带着爱凑在你上面！”

三、陶土水罐

陶土水罐，颜色像我面颊那般黑红，解渴多么方便！

山谷里的涌泉比你甘洌；但是离得远，我今晚不能去泉边。

每天早晨，我把你缓缓灌满。泉水欢唱着流入；等它停息时，我吻你颤动的嘴，感谢你的恩惠。

你优美健壮，像农妇的乳房。当我吸不到妈妈的奶时，你哺育了我。

你可看到我干燥的嘴唇？我的嘴唇渴望着上帝、美和爱。三者都不如

你那样朴实温顺，都使我的嘴唇一直干得发白。

你可感到我的深情?

夏天我把你搁在湿沙上，让你清凉，有一次，我用湿泥把你的一条裂缝糊上。

我干许多事情都拙手笨脚，但一直想做温柔的主人，物品轻拿轻放，把它们当成有感觉的生命。

明天我要去田野，割些芳草，浸泡在你水里。

我希望所有的穷苦人跟我一样，在这午睡的时光，有个陶土水罐，能解除他们痛苦的干渴!

（王永年　译）

1946年获奖作家

[瑞士]**赫尔曼·黑塞**

Hermann Hesse（1877—1962）

论年龄

古稀之年在我们的一生中是一层台阶，跟其他所有的人生台阶一样，它也有自己的外表、自己的环境与温度，有自己的欢乐与愁苦。我们满头白发的老年人跟我们所有的年纪较轻的兄弟姐妹一样，有我们的任务，这任务赋予我们的生命以意义，甚至连病入膏肓的人和行将就木的人，这些尘世的呼唤都已难于送达到他们卧榻的人也都有他们的任务，有着重要的和必要的事要由他们来完成。年老和年轻同样是一项美好而又神圣的任务，学着去死和死都是有价值的天职，这和其他天职一样——前提是对人生的意义和圣洁要怀着尊崇的心情去履行这一天职。一位老年人，如果他只是憎恨和害怕自己年纪老，憎恨和害怕满头白发以及死之将至，那他就不是登上这一人生台阶上令人尊敬的代表，这正如一个年轻力壮的人憎恨他的职业和他每日的工作，并试图逃避它们是同样不受人尊敬的。

简而言之，作为老年人，为了实现老年人的意义，并胜任他的职责，那他就得承认自己是老了，承认年老带给他的一切，并必须对此做出肯定的回答。若是没有这个肯定的回答，若不能为大自然向我们要求的一切做出牺牲的话，那我们活着的价值和意义——不管是年老，还是年轻——就都失去了。我们也就欺骗了生命。

每个人都知道，古稀高龄会带来疾病和苦楚，并且知道死神就站在他生命的终点。你会年复一年地做出牺牲，有所放弃。你必须学会不信任自己的感觉与力量。不久前还是短短的一次散步的路程，现在变得漫长了，觉得吃力了，有朝一日我们再也没有能力走下去了。我们一辈子都爱吃的饭菜，我们也不得不割舍。肉体的欢娱与肉体上的享受愈来愈少，并且还得付出更高的代价。尔后，一切健康上的损伤和疾病，感觉变得迟钝了，各器官的功能也减退了，诸多的痛楚，尤其是经常发生在那漫长的令人恐惧的黑夜里——所有这一切都是不可否认的，这是严酷的现实。但是一味沉溺于这一衰退的过程，看不到古稀高龄也有它的好处、它的优越性、它的令人快慰和欢乐之处，那就太可怜、太可悲了。当两位老年人彼此相遇，不该单是谈那该死的痛风，谈上楼时腿脚的僵硬和呼吸的困难，他们不该光是交流各自的痛苦与令人心烦的事，也应该谈谈他们各自令人愉快和令人欣慰的经历。而这样的事有很多。

每当我想起老年人生活中这些积极的和美好的一面，想到我们这些白发苍苍的人也知道力量、耐心和欢乐的源泉之所在——这在年轻人的生活中是无足轻重的——这时我就不必去谈论宗教和教会的慰藉作用。这是神职人员的事。但是，我大概可以满怀谢忱地举出几项年龄送给我们的礼物。在这些礼物中我认为最珍贵的是，在漫长的一生后保留在我们记忆中的各种画面的宝库，随着行动能力的消失，我们将以完全不同于往昔的方式去追忆这些画面。那些六七十年来不复存在于地球上的人的形象和面容，它们还在我们身上继续存活下去，它们是属于我们的，它们陪伴着我们，它们用充满生气的目光注视着我们。在此期间消失了的或是完全变了样的屋宇、花园、城市，在我们看来却跟昔日一样未曾变样，我们发现几十年以前旅行时见过的远处的山峦和海滨，依然色彩鲜艳地留存在我们的画册里。观看、审视、凝视越来越成为一种习惯和练习，观察人的心绪和态度不知不觉地浸透在我们的全部行为中。我们曾为愿望、梦想、欲望、激情所驱使，正如人类的大多数人一样，通过我们生命岁月的冲击，我们曾不耐烦地、紧张地、充满期待地为成功和失望强烈地激动过，而今天当我们小心翼翼地翻阅着自己生平的画册时，禁不住惊叹：我们能躲开追逐和奔波而获得静心养性的生活该是多么美好。这里，在白发老人的花园里，正在盛开着一些我们昔日几乎没想到去护养的花儿。这里盛开着忍耐

的花，一种高贵的花，我们变得更加泰然，更加宽厚。我们对于去参与某些事件和采取一些什么行动的要求越小，我们静观和聆听大自然的生命和人类生命的能力就变得越强，我们对它们不加指责，并总是怀着对它们的多姿多态的新奇之感任其在我们身旁掠过，有时是同情的、不动声色的怜悯，有时是带着笑声带着欢悦带着幽默。

最近我站在我的花园里，点上一堆火，不断给它添加些树叶和枯枝。这时来了一位老妇人，大约80岁了，她从白刺荆的矮树丛旁走过，停下脚步，向我望来。我向她打招呼，于是她笑了，并说："您的这把火点得对。像我们这般年纪的人应该慢慢地和地狱交上朋友。"就这样我们交谈起来，我们的谈话带着对种种烦恼与困乏抱怨的调子，但总是带着开玩笑的口吻。谈话结束时我们都承认，只要我们村子里还有最老的人，还有百岁老人，我们还不是老得叫人害怕，这几乎不该算是真正的老人。

当很年轻的人以其力量和毫无所知的优势在我们背后嘲笑我们，认为我们艰难的步态、我们的几根白发和我们青筋暴露的颈项是滑稽可笑的时候，我们就会想起，我们过去也具有他们同样的力量，也像他们一样毫无所知，我们也曾这样取笑过别人，我们并不认为自己处于劣势，被人战胜了，我们对于自己已经跨过的这一生命的台阶，变得稍微聪明了一些，变得更有耐心而感到高兴。

（姚保综　译）

湖・树・山

从前有一个湖。蓝湖上，蓝天上，高耸着一场春梦，绿的颜色，黄的颜色。那边，天空静静地在拱形的山上休憩。

一个流浪者，坐在树下。黄色的花瓣落在他的肩上。他疲倦了，闭上了眼睛。梦从黄色的树上落到他身上。

流浪者变小了，变成了一个小男孩，在午后的花园里，听他的母亲歌唱。他看到一只蝴蝶在飞，可爱的，蓝天下欢乐的黄色。他去追蝴蝶。

他跑过草场，他跳过小溪，他奔到湖畔。蝴蝶飞越蓝色的湖水，男孩也飞着去追，光闪闪，轻飘飘，幸福地飞过蓝色空间。阳光照射着他的翅膀。他飞着追逐黄蝴蝶，飞过了湖，飞越了高山，那儿有一片云，上面站着上帝，正在唱歌。上帝周围是天使，天使中的一个，模样像男孩的母亲，站在郁金香花圃旁，斜提着一把绿色洒水壶，给花儿浇水。男孩向天使飞去，自己也变成了天使，拥抱他的母亲。

流浪者揉了揉眼睛，又重新闭上。他摘了一朵红色郁金香，插在他母亲的胸前，又摘了一朵插在她的头发上。天使和蝴蝶在飞，世界上所有的动物都在这儿，叫到谁的名字，谁就过来，飞到男孩的手里，并属于他，听凭他抚摸，听凭他询问，听凭他送给别人。

流浪者醒来，回想那天使。他听到叶片缓缓地由树上飘落，听到树里有细微的、无声的生命在金色的流体里上下漂浮。山向他这边望过来，山那边，身穿褐色大衣的上帝在唱歌。可以听到他的歌声越过湖面传来。这是一首朴素的歌，它同树里力量的轻微流动声，同心中血液的轻微流动声，同由梦里经过他的全身又返回的金色流体的轻微流动声交融在一起，发出和声。

这时，他自己也开始缓慢地、舒展地歌唱，他的歌唱谈不上是艺术，它像空气和波浪，只是一种哼吟，只是像蜜蜂般嗡嗡。这首歌回答了远处唱歌的上帝，树里流体的歌声，以及血液里流淌的歌声。

流浪者久久地这样喃喃歌唱，像一朵钟形花在春风里自鸣，像一个稻草人在草丛中奏乐。他唱了一个小时，或许唱了一年。他唱得像孩子又像上帝，他歌唱蝴蝶、歌唱母亲，他歌唱郁金香、歌唱湖水，他歌唱他的血液和树里的血液。

他继续上路，更深入这温暖之乡。这时，他渐渐地想起了自己的道路、自己的目的、自己的名字。今天是星期二，那边，去米兰的列车在奔驰。他听到从非常遥远的地方，还有歌声越过湖面传来。那儿站着穿褐色大衣的上帝，他还一直在唱。但是，流浪者越来越听不见这歌声了。

（胡其鼎　译）

1947年获奖作家

[法国]**安德烈·纪德**

André Gide（1869—1951）

描写自己

我任凭你们以为和这肖像（瓦乐敦的）相像。那么，我在街上，可以不给你们认识了。况且我不常在巴黎。我倒喜欢在棕榈树下。橄榄树下和稻子豆下，我也幸福的。柏树下面，不大幸福。枞树下面，就全不幸福了。我大概喜欢热天。

每半年，我刮了胡子，回到大街的麦罗尼来。约一个月，即使并无别人，我也快活。但是，没有比孤独更好的了。我最不愿意拿出去的是“我的意见”。一发议论，我在得胜之前，就完全不行。我有一个倾听别人的话的缺点……但我独自对着白纸的时候，就拿回了自己。所以我所挑选的，是与其言语，不如文章；与其新闻杂志，不如单行本；与其投时好的东西，不如艺术作品。我的时常逃到毕斯库拉和罗马，也是与其说是要赴意大利和非洲去，倒是因为不愿留在巴黎。其实，我是厌恶出外的，最爱的是做事，最憎厌的是娱乐。

虽然这么说，我却并非憎恶人类的人，在以友谊为荣耀……但这是并不相同的。

（鲁迅　译）

创作日记十则

1891年12月21日

进行写作最难做到的是真诚。对于这个问题必须思索再三，明确什么是艺术的真诚。我现在的看法是，词永远不能先于思想。或者说，词永远应该是表达思想所必需的；词必须是非用不可的，无法取代的；句子，整个作品也应该如此。在艺术家的一生中，从事艺术应该是不可抗拒的强烈愿望，他必须觉得非写不可（我希望他首先与自己搏斗，并因此含辛茹苦）。

几个月来，由于担心作品不够真诚，我备受折磨，不敢动笔。

（无日期）

在我身上，想象很少先于构思，使我激动的是构思而不是想象；但是，没有想象的构思仍然什么也不能产生，那是一种无谓的冲动。作品的构思就是它的结构。今天，多少艺术家由于让他们的想象过早地驰骋。写出的作品陈腐乏味，结构拙劣。对于我，一部作品的构思常常比该作品的想象要早许多年。

作品的结构形成后，即作品一旦开始搭架子，写作就在于取消一切与作品结构无关的东西。

我很清楚，造成艺术家独特风格的东西是另外添加上去的；但是，作家写作时如果一心惦记自己的特点就会自食其果了；如果个性是真诚的，它总会充分表现出来。基督的话也适用于艺术："希望拯救自己生命（个性）的人反而丧命。"

而这第一步的工作我是在漫步中完成的。这时，外部世界对我的影响极大，分心是极有害的。犹如写作应该不受拘束一样，构思也应该不受束缚，不受强制。构思有时姗姗来迟，必须等待它。勉强抓住构思毫无用处；不然它就会悒悒不乐，失去魅力。只有在没有其他念头干扰，头脑虚位以待时，最佳的构思才会应召而来。有时，我用一个多小时等待它。如果思路凝滞，我就会想：我在浪费时间。的确，时间已经浪费了。

1892年1月11日

我面临这种抉择：做有道德的人或者做真诚的人。道德在于用受人喜爱的做作的人取代自然的人（旧人）。这样一来，人们就失去了从前的真诚。旧人就是真诚的人。

我的看法是，旧人是诗人。艺术家是人们更加喜爱的新人。艺术家要取代诗人。艺术作品诞生在两者的搏斗之中。

但是，我在童年时代从父母那里所受的清教徒式的教育和遵守纪律的习惯和需要，使我在脱离常轨之后完全不会一味放纵。因此我在听见别人指责我任由寻欢作乐的欲望驱使时，不过耸耸肩膀。我认为在矫揉造作的人身上重新发现天性决不是那么容易的事。已经为我采纳的新生活准则是，行为要尽量真诚。这个准则包含了决心、洞察力和全力以赴的努力，结果是，从我决心背德开始，我比任何人更有道德（我此处仅指以我的方式违背道德）。而我终于懂得，按照我的看法，使人变得最有价值、最有尊严的完美的真诚不仅仅是行动的真诚，而且是动机的真诚。只有通过最持续的但并不艰难的努力，带着最坦然的目光（我指的是丝毫没有讨好的嫌疑），带着最多的讽刺才能得到。

1909年2月10日

我同王尔德[①]一样认为，与其说最伟大的艺术家抄袭自然，不如说他们超越自然。结果相反，似乎自然在模仿这些艺术家。我还认为，真正的感情极为罕见，绝大多数人的感情不过是俗套；他们自以为确有感受，实际上不过是移花接木，而毫不考虑这些感情是否确实存在。人们自以为感受爱情、欲望、厌恶、妒忌，但事实上不过将人类通常的模式当榜样生活，而这种模式当我们还是孩子的时候就灌输给我们了。感觉和思想是多少任意的结合，我们给它们取的名称赋予它们一种确有其实的外表。罗什福高[②]说过：“有些人如果不曾听人讲过爱情，可能永远不懂爱是怎么回事。”这句精辟的格言也适用于其他许多感情，也许一切感情。必须头脑非常敏锐才能看到这一点。那种认为最没有文化的人最憨直、最真诚的观点是完全错误的。相反，这些人常常毫无主见，最容易为人左右；他们出

---

① 王尔德，英国诗人。
② 罗什福高，法国伦理学家。

于懦弱或者懒惰，最易于接受那些俗套的感情，并且用现成的句子表达出来，而不必费神去寻找其他更为确切的句子。他们的感情钻进那些现成的句子，好歹适应这个借来的贝壳的形式。

1909年12月3日

“真诚”二词对于我是最费解的词之一。我认识多少以真诚自诩的青年！……有的自命不凡，令人厌恶；有的粗暴无礼；甚至他们讲起话来都装腔作势……总的来说，所有没有主见、没有批评能力的青年都认为自己是真诚的。

人们把“真诚”和“放肆”混为一谈了！在艺术上。只有历尽艰辛达到的真诚才有价值。只有那些十分平庸的人轻而易举就能做到真诚的表达自己的个性。因为新的个性只能用新的形式表达。表达我们个性的句子同朱利叶斯①的弓一样，应当是很难张开的。

1905年8月24日

我生命中没有任何连贯、持续或者稳定的东西。我时而同自己相似时而迥异；不存在我发誓不接近的奇特的创造物。我现年36岁还不知道自己是吝啬还是挥霍，是淡泊还是贪婪……更确切地说，我觉得自己突然从一个极端走到另一个极端，而正是在这种摇摆中体现着我的命运。我何必矫揉造作地模仿自己而造成我生命的人为的统一？正是在运动中我才能够得到平衡。

遗传使我身上混杂着两种不同的，生命体系，我为之痛苦的这种复杂性和矛盾从中可以得到解释。

1909年9月11日

《窄门》的批评者无法理解这几本不同的书曾经并且现在仍然在我头脑中共存。这些书仅仅在纸面上有先后之分，因为绝对无法写在一块。无论写什么，我从来不会全部置身进去；瞬刻之后我动笔的题材是在我本人的另一端展开的。

我思想的轨迹是不易描绘的；它的曲线显露在我的文笔中，但不易察觉。如果有人在我最新的著作中以为终于找到了我的影子，那他就错了。

---

① 朱利叶斯，希腊神话中的英雄。

我同我最新的著作迥然不同。

1914年7月12日

如果您同意，我利用这个机会向你介绍我为《地窖》写的，但后来从清样上删掉的前言。

我在其中告诉读者，《背德者》在我头脑中酝酿了15年以上的时间，《窄门》也酝酿了15年以上，最先出版的《梵蒂冈的地窖》也经过了同样长时间的准备。

所有这些题材都同时平行展开，相辅相成；我之所以先动笔写第一部而不是另一部，那是因为这本书的题材对于我来说像英国人所讲的更加“就在手头”。如果可能，我本来会两本书一齐写的。如果我不知道我将写《窄门》，我本来不会写《背德者》的，而且只是在写完这两本书之后，我才有可能写《地窖》。犹如写完《地窖》我才能写其他东西一样。

为什么我将这本书称为“傻剧”？为什么称前面三部为“故事”？为了标明这几本书都不是小说，我的前言是这样结尾的：无论“傻剧”或者“故事”，我迄今只写过几本旨在讽刺的书，或者说批判的书——而这是其中最后的一本。

后来，我觉得这些知心话于读者并没有什么用处，所以取消了前言。

1921年2月7日

如果我现在离开人世，谁也不能根据我过去写的东西猜度我还没有写出来的、最精彩的东西是什么。出于何等的轻率，出于认为自己必将长寿的何等的自信，我把最重要的东西保留在最后。或者完全相反，出于何等的胆怯，出于对题材的何等的尊重，唯恐自己力不从心的担忧！……这样，我年复一年推迟了《窄门》的写作。我怎么能够使别人相信这本书是《背德者》的姊妹篇，这两个题材是同时在我头脑中酝酿成熟的，两本书是互相协调、互相平衡的呢？

1927年2月8日

我不应该写任何旨在自我解释、为自己开脱、为自己辩解的东西。我常常设想我可能为《背德者》、《伪币》、《交响乐》写怎样的前言；尤其在其中一篇中，我要陈述自己对小说的客观性的理解，区别两种小说，

或者两种观察和描绘生活的方式，在某些小说里（如陀斯妥耶夫斯基的小说），这两种方式汇合在一起了。一种是外部方式，人们通常称之为客观方式，它首先看到的是旁人的动作、事件，然后予以说明。另一种方式专注于情感、思想，几乎不描绘任何不是作者亲自体贴过的东西。作者的丰富、复杂性及其过于繁多的可能性之间的对立，使采用这种方式创作的作品极其丰富多彩。但是，一切都来源于作者。作者是其所揭示的真理的唯一依据、唯一鉴定者。他的人物的全部地狱和天堂都在他身上。他描绘的不是他本人，但如果他不是现在这个样子，他本来可以变成他所描绘的那个样子的。正是为了能够写出哈姆雷特，莎士比亚没有让自己变成奥赛罗。

……是的，本来我可以把这些话讲出来的。但是，在我谈论陀斯妥耶夫斯基的时候，这些话不是都已经讲过或者已经充分暗示过了吗？何必再去重复？不如对读者说：请你更仔细阅读我的著作吧，反复读我的著作吧。

（程依荣　译）

1948年获奖作家

[英国]托马斯·斯特恩斯·艾略特

Thomas Stearns Eliot（1888—1965）

哈姆雷特

只有极少数的批评家认为：哈姆雷特作为一部剧是首要问题，而哈姆雷特作为一个人物是次要问题。作为人物的哈姆雷特对那类最危险的批评家具有特别的诱惑力：这类批评家生来就具备创造性的心智，但又由于他们的创造力具有某种缺陷，所以转而从事批评。这类批评家常在哈姆雷特身上寻找他们自己的艺术实现的替代性存在。歌德便有这样的心智，他将哈姆雷特变做一个维特；柯尔律治也一样，他将哈姆雷特变为一个柯尔律治；也许在论述哈姆雷特的时候，这些人忘记了他们的首要任务是研究一部艺术作品。歌德和柯尔律治对哈姆雷特进行的那种批评最容易使人误入歧途。因为他们都具有不容怀疑的批评洞察力，并且凭着他们的创造才能，用他们自己的哈姆雷特替代了莎士比亚的哈姆雷特，从而使他们的批评误差显得娓娓动听。我们感到万幸的是沃尔特·佩特没有专注地研究过《哈姆雷特》。

我们时代的两位学者——罗伯逊和明尼苏达大学的斯托尔教授——出现了几本薄薄的论著，很值得赞扬，因为他们改变了研究方向。斯托尔先生使我们重新注意起17、18世纪批评家的成果。他说：

“比起更晚的哈姆雷特批评家们来说，他们在心理学方面

的知识当然是欠缺一些，但在精神上他们更接近莎士比亚的艺术；由于他们注重效果或整体的重要性，而不是主角的重要性，所以尽管方法过时了，他们还是更接近于一般戏剧艺术的奥秘。”

艺术作品作为艺术作品是无法阐释的；没有什么可阐释；我们只能在同其他艺术作品的比较中，按照某些标准对它进行批评；而“阐释”首先要向读者提供他不一定知道的有关历史事实。罗伯逊先生一针见血地指出，“阐释”《哈姆雷特》的批评家们之所以失败，是由于他们忽略了这一明显的事实：《哈姆雷特》是一个多层体，它代表了一系列人物的努力，其中每一个都尽力利用前人的成果来完成自己的任务。如果我们不是按照莎士比亚的结构来讨论《哈姆雷特》这部剧的全部活动，而是把他的《哈姆雷特》看作是由那些甚至在最后形式中仍然存在的原材料叠加而成的，那么莎士比亚的《哈姆雷特》在我们眼里就会大不相同。

我们知道托马斯·基德在更早以前也曾写过一部《哈姆雷特》，这位非凡的天才剧作家（如果不是天才诗人）很可能也是《西班牙悲剧》和《菲弗沙姆的阿登》这两部迥然不同的剧作的作者；我们可以从三条线索来推测他的《哈姆雷特》是怎样的一部剧作：《西班牙悲剧》本身；关于贝尔弗斯特的传说——基德一定是根据这一传说写成他的《哈姆雷特》的；另外就是莎士比亚在世时在德国公演过的那个剧本——有充分的证据表明它是从更早的、而不是从后来的剧本改编而成的。根据这三方面的资料可以清楚地看出前一个剧作的动机仅仅是复仇；和《西班牙悲剧》的情况一样，行动或者拖延的原因只是难以刺杀被卫兵们簇拥着的君王而已；哈姆雷特为了避免怀疑而佯装“疯癫”，他装得非常成功。另一方面，莎士比亚最后完成的剧作则具有比复仇动机更重大的动机，明显“冲淡”了前者；复仇的拖延也鉴于必要或者方便等原因而未加解释；“疯癫”的结果不是消除而是引起了国王的怀疑。不过，对原剧作的改动并不完善，不足以令人信服。另外，有些语句同《西班牙悲剧》的语言极为相似，这使我们确信在好多地方莎士比亚只不过是在修改基德的剧作而已。最后，还有一些无法解释、几乎没有什么理由出现的场次，例如，波洛涅斯和雷欧提斯、波洛涅斯和雷奈尔多两场；这些场次没有基德的诗剧风格，而且毫无疑问也没有莎士比亚的风格。罗伯逊先生认为它们最初出现在基德的剧作中，而后在莎士比亚借用之前由一个第三者——也许是查普曼——改写

过。罗伯逊先生非常合理地推断，和其他一些复仇剧一样。基德的原剧由两部分组成，每部分各五幕。我们认为罗伯逊先生的研究结论是无可辩驳的：莎士比亚的《哈姆雷特》——只是真是莎士比亚的作品——是一部关于母亲的罪过对儿子的影响的剧作。而莎士比亚没能把这一动机成功地融进原先剧作的那些“难以驾驭的”材料中去。

至于材料“难以驾驭”，这不容置疑。这部剧远非莎士比亚的杰作，而确确实实是一部在艺术上失败了的作品。和其他剧作不同，这部剧在好几个方面令人迷惑不解。它是所在剧作中最长，可能也是莎士比亚费心血最多的一部作品，但他却在这部作品中留下了甚至最草率的校正也会注意到的一些多余的、不连贯的场次。诗风变化不定。例如：

看哪。早晨披着枯叶色的斗篷。
远远漫步在东边巍巍山岭的露珠上。

这样的诗句属于创作《罗密欧和朱丽叶》时期的莎士比亚。下面这几句出自这部剧的第五幕第二场：

先生，我心里有一种争斗
使我不能入眠……
起身走出船室，
我披上海氅，黑暗中
摸索着寻找它们：我如愿了；
手指摸到了它们的纸袋；

这些是莎士比亚成熟时期的诗句，技巧和思想都处于一种不安定的状态中。我们有确切的理由认为，这部剧以及另一部用“难以驾驭的”材料和出人意料的作诗法写成的非常有趣的剧作——《一报还一报》——都是某个危机时期的作品。在这以后，莎士比亚写了几部成功的悲剧，其中以《科利奥兰纳斯》最为杰出。这部剧也许不像《哈姆雷特》那样有趣。但是它和《安东尼与克莉奥佩特拉》是莎士比亚最令人折服、艺术上最为成功的作品。或许大多数人是因为他们感到《哈姆雷特》有趣才认为它是一

部艺术作品，而只有少数人是因为它是一部艺术作品才感到它有趣；它是文学中的“蒙娜·莉莎”。

《哈姆雷特》失败的原则并不是可以一目了然的。罗伯特先生断言这部剧的基本情绪是儿子对有罪过的母亲的情绪，这无疑是正确的：

“（哈姆雷特的）情调是因为母亲的堕落而备受折磨的人的情调……母亲的罪过作为戏剧的动机几乎是无法容忍的，但是为了提供一个心理上的解决。或者更准确地说是暗示一个解决，就必须保持并强调这样一个动机。”

然而，这决不是这部剧的一切。不只是因为莎士比亚不能像他处理奥赛罗的猜疑、安东尼的迷恋或者科利奥兰纳斯的傲慢那样，处理“一个母亲的罪过”。在人们的想象中，这一主题很容易像上面的这些一样被扩展成一部明白易懂、独立自足、充满阳光的悲剧。《哈姆雷特》就像那些十四行诗，充满了作者无法说清、想透或者塑造成艺术的东西。当我们力求找到这种心情时，我们发现它就像十四行诗中的心情一样很难捕捉，你无法在对话中找到它；事实上，如果你研究一下那两段著名的独白，你会发现它们的技法是莎士比亚的。但内容则可能属于另外一个人，也许属于《布西·德·昂布阿的复仇》第五幕第一场的作者。我们不是在行动中，不是在任何我们可能会引用的句子中。而是在一种确确实实的情调中发现莎士比亚的《哈姆雷特》的；而基德早先的剧作确实不具有这种情调。

用艺术形式表现情感的唯一方法是寻找一个“客观对应物”；换句话说，是用一系列实物、场景，一连串事件来表现某种特定的情感；要做到最终形式必然是感觉经验的外部事实一旦出现，便能立刻唤起那种情感。如果你研究一下莎士比亚比较成功的悲剧作品，你会发现一种十分准确的对应；你会发现麦克白夫人梦游时的心境是通过巧妙地堆积一系列想象出来的感觉印象传达给你的；麦克白在听到他妻子的死讯时说的那番话使我们觉得它们好像是由一系列特定事件中的最后，一个自动释放出来的。艺术上的“不可避免性”在于外界事物和情感之间的完全对应；而《哈姆雷特》所缺乏的正是这种对应。哈姆雷特（这个人）受一种无从表达的情感的支配，因为这种情感超出了出现的事实。有人认为哈姆雷特和作者是同一的。这种观点在下面这种意义上可以成立；哈姆雷特在没有客观对应物时的困惑是其创造者面临自己的艺术难题时的困惑的延续。哈姆雷特面对

的困难是，他的厌恶感是由他的母亲引起的，但他的母亲并不是这种厌恶感的恰当对应物；他的厌恶感包含并超出了她。因而这就成了一种他无法理解的感情；他无法使它客观化，于是只好毒害生命、阻延行动。不可能有什么行动可以满足这种感情；莎士比亚也不能改变情节来帮助哈姆雷特表达自己。我们必须注意，正是这个问题的主题性质使客观对应关系成为不可能。加重格特鲁德罪过的性质，就是为哈姆雷特提供一种完全不同的情感的表达形式；正是因为她的性格如此消极和平凡，她才在哈姆雷特心中激起了那种她自己无法替代的感情。

哈姆雷特的“疯癫”摆到了莎士比亚手里；在早先基德的剧作中，它只是一个计谋；我们可以推想，观众到剧终时也只会把它理解为一个计谋。对莎士比亚来说，它够不上疯癫，但又不只是佯装。哈姆雷特的轻率、他重复的言语、他的双关语等并不是蓄意的佯装计划的组成部分。而是一种排泄情感的方式。对于剧中人物哈姆雷特来说，这种戏谑代表了在行动中得不到发泄的情感，而对剧作家来说，它代表了一种无法用艺术形式表达出来的情感。这种无法用实物加以表达、或者超过了实物的强烈感情，疯狂而暴戾，是每一个有感性的人都经历过的；毫无疑问，它是病理学家研究的课题。它常常发生在青春期：普通人让这样的感情睡去。或者调整他的感情以适应现实世界；艺术家则通过强化世界以达到自己情感水准的能力，使它们始终富有生机。拉法格的哈姆雷特是一个青年；莎士比亚的哈姆雷特则不是，因而我们不能用这种办法来解释和原谅他。我们只能承认这一事实，即莎士比亚处理的是一个并非他力所能及的难题。他为什么要做这样的尝试是一个不可解的谜；我们也无法知道他是在什么经历的促使下，试图表达这种无法表达的可怕情感的。我们希望知道他是否读过蒙田的《为雷蒙·瑟朋辩》（第二卷第十二章）；如果他读过，又是在什么时候？在他经历了哪种个人经验之后，还是同时？最后，我们还必须知道某些原先假设为无法知道的东西，因为就像上面所说的那样，我们认定它是一个超过了事实的经历。我们得理解某些莎士比亚本人都无法理解的事情。

（王恩衷　译）

尤利西斯：秩序与神话

乔伊斯先生的这部作品问世已相当久了，因而我们已没有必要再对它进行空泛的嘉许，或对它的贬损者进行规劝；另一方面，它问世还不够久，因而我们尚不可能对它的地位及重要性进行全面的估量。对于这样一本书，我们现在能有效从事的只是阐述它的某一尚未确定的方面——而它具有无数多个方面。我认为它是现时代所找到的借以表达自身的最重要的作品。它是一本我们都蒙受过恩惠，都无法回避的书。这是我下面要说的关于它的话的前提条件，但我不希望浪费读者的时间来听我细念我的颂文；它给了我全部我所期望得到的惊愕、愉快以及恐惧，这里就不多说了。

在我读过的所有关于这部书的批评著作中，我觉得没有一本——如果我们根据其自身的情况将瓦雷里·拉尔博先生那篇有价值的论文除外的话，其实与其说它是一篇评论还不如说是一篇导言——能高度评价其与《奥德修》并行的方法的重要意义以及每个部分中对相应的适当的文体和象征的运用。然而我们觉得这也许是引人注意的首要的独特性；但它却一直被看做是一种逗人开心的计谋，或是作者为了构筑其现实主义故事而竖立起来的脚手架，而在竣工后的整个结构中并不具有任何重要意义。在我看来，奥尔丁顿先生几年前对《尤利西斯》的评论也是由于这一疏忽而归于失败的——但因为奥尔丁顿先生是在整本书问世之前进行评论的，所以相对那些在整本书问世之后尝试对它进行评论的人，他失败得更为体面。奥尔丁顿把乔伊斯看作一位骚乱的预言家；他哀叹达达主义即将洪水般泛滥，他的慧眼看出，只要这位魔法师的魔棒轻轻一触，这股洪流便会奔涌而出，当然，我觉得乔伊斯这部书可能会产生什么样的影响，这是不相干的。一部伟大的书确实可能产生极坏的影响；而一部平庸的书最终可能是最有裨益的。下一代人需要对他们自己的灵魂负责；一个天才则要对其他天才负责，而不是对一工作室没受教育、未经训练的花花公子负责。然而，奥尔丁顿先生对低能者的深切关心，在我看来，还是带有某些关于乔伊斯作品本质的暗示，对这些暗示我是无法苟同的。他觉得这部书——如果我没理解错的话——是对混乱的迎请，对种种变态、不完整感觉的表

现，对现实的扭曲。但我最好还是引一下奥尔丁顿先生的原话，不然我也许是在撒谎。他说："另外，我认为当乔伊斯先生以其杰出的才华来使我们对人类产生厌恶的时候，他是在做某种虚假的事情，是在诽谤人性。"这些话似乎有点像温文尔雅的萨克雷对斯威夫特的看法。"至于在道义方面，我觉到它简直就令人发指，不知廉耻、毫无人性、亵渎神灵；尽管这位教长崇高、伟大，我说我们还是应该把他轰走。"（这是针对贤马国之旅的结尾说的——我认为这是人类灵魂取得过的最伟大胜利之一。不错，后来萨克雷对斯威夫特做了一个人所能给予或接受的最高赞扬："在我看来，他是如此伟大，想起他就像想起一座正在崩溃的帝国。"在他那个时代，奥尔丁顿先生几乎是同样的慷慨。）

是否有可能诽谤人性（不同于一般意义上的诽谤，后者是对除去其他人之外的某个人或某个集体的诽谤）这问题应该由哲学界来讨论；但毫无疑问，如果《尤利西斯》确是一种"诽谤"，那它就只能是一份伪造的文献、一件软弱无力的赝品，也决不会吸引奥尔丁顿先生片刻的注意。关于这一点我不希望再多说什么；有趣的是，当奥尔丁顿先生提及乔伊斯先生的"伟大而没有节制的天才"时，他是在虚设前提。

我想奥尔丁顿先生和我多多少少同意我们在原则上要得到什么，并且同意称之为古典主义。正是因为我们在这一点上意见一致，我才选择在眼下这一问题上攻击奥尔丁顿先生。我们对我们要持什么相同意见，但不是对怎样获得它，或是当代文学创作在这方面显现出一种什么样的趋势。我希望我们同意"古典主义"并非与"浪漫主义"相对的选择对象，不同于"把这帮流氓赶下去"讲坛上的那些政治党派，不是保守党就是自由党，不是共和党就是民主党，它是一切优秀文学——只要确实优秀的话——根据各自在区域和时间上的可能性，力争达到的一个目标。在某种意义上，一个作家可以通过放弃手头上十分之九的材料，只挑选博物馆中木乃伊般的玩意儿来进行创作，而成为"古典的"——正像某些当代作家一样，如果有必要的话，任何人都可以就这一点说他们一些脏话（奥尔丁顿当然不是他们中的一个）。或者，一个作家可以通过尽量出色地处理手头上的材料，而成为具有古典倾向的作家。关于"古典"这个词之所以会产生混淆不清的现象，是因为人们非但将它用于文学，还将它用于各种利益、行为方式以及包含文学在内的社会所构成的整个复合体；而它在两种

用法中产生的影响是不同的。与创造艺术相比，在文学批评领域成为古典主义者较为容易，因为在进行批评时，你只须对自己需要什么负责，在进行创作时，你就要对你能够怎样处理那些你不得不接受的材料负责。我把作家本人的激情和感觉也包括在这种材料中，对这位作家来说，他自己的激情和感觉毫无疑问是他必须接受的材料——并非需要夸张的美德或减轻的邪恶。因而，关于乔伊斯先生的问题是，他处理了多少活的材料，以及他——作为艺术家，而不是立法者或劝诫者——是如何处理它们的?

正是在这一点上，乔伊斯先生对《奥德修》的并行性利用具有巨大的重要性。它具有相同于一项科学发现的重要意义。以前从没人在这样一个基座上构造过小说：以前从来就没有这个必要。我把《尤利西斯》称作一部"小说"并非想虚设前提；如果你把它称作一部史诗也没关系。如果它不是一部小说，那只是因为小说已成为一种不能令人满意的形式；因为小说——不是作为一种形式——是这样一个时代的自我表现，它还没有完全失去形式，因而也不觉得需要一种更为缜密的东西。乔伊斯先生写过一部小说，名叫《肖像》；温德姆·路易斯先生写过一部小说，名叫《塔尔》。我认为他们俩都不会再写一部"小说"。小说已在福楼拜和詹姆斯那里结束了。我认为这是因为乔伊斯先生和路易斯先生"超越"了他们的时代，这样他们有意无意地对这种形式产生了不满，致使与那些聪明但尚未意识到它已过时的作家相比，他们的小说在形式上更不规整。

在使用神话，构造当代与古代之间的一种连续性并行结构的过程中，乔伊斯先生是在尝试一种新的方法，而其他人必定也会随后进行这种尝试。他们不是模仿者，就像一个科学家利用爱因斯坦的发现，从事自己独立、更为深入的研究一样。它只是一种控制的方式，一种构造秩序的方式，一种赋予庞大、无效、混乱的景象，即当代历史，以形状和意义的方式。它是一种已由叶芝先生勾勒出来的方式，我相信叶芝先生是当代首先意识到这一需要的人。它是一种靠占星图显示吉兆的方法。心理学（尽管有其自身的许多不足之处，也不管我们是以取笑的态度还是以严肃的态度来对待它）、人种学以及《金枝》共同发生作用，使得几年前都还不可能的事成为可能。我们现在可以使用神话方法，而不只是叙述方法了。我真诚地相信，这是在使现代世界获得艺术可能性的方向向前迈进了一步，是在建立那种奥尔丁顿先生如此热烈渴望的秩序和形式的方向向前迈进了一

步。只有在没有任何帮助的情况下，在一个无法为此目的提供什么帮助的世界上，默默地掌握了自己的方法的那些人，才能帮助推动这一进步。

（王恩衷　译）

1949年获奖作家

[美国]**威廉·福克纳**

William Faulkner（1897—1962）

人不仅要生存下去

我以为这个奖不是颁给我个人，而是给我的作品——一本既不为名，更不为利，而是用我毕生心血去创造以前没有的东西的结晶；因此我只是受托来接受这份奖品，要把这笔奖金贡献在能够符合诺贝尔奖始创用意的有意义的事业上。其实并不难，而我也会这样做；但同时，我还要利用这个机会，向已经献身于写作事业的先生们、女士们——这些人中有人将会像我一样站在这里受奖——说几句我的感受。

我们目前的悲剧是，每个人都只惧怕肉体的痛苦，但时间久了，对此惧怕也习以为常，而全然不考虑到精神问题，只是老想着：我什么时候会被炸？由于这点，现今的男女写作时，就完全忘了唯有描写人类内心的自我冲突才能成为上乘之作，也唯有那种主题才值得花心力去写。

所以每位作家都应该了解，世界上最怯懦的事情就是害怕；应该忘了恐惧感，而把全部心力放在属于人类情感的真理上，如爱、荣誉感、同情心、自尊心，以及牺牲的精神。如果作品里缺乏这些世界性的真理，则将无法留传久远，并且会遭人责骂。因为作者写的不是爱而是欲。所谓挫败也不是指某人丢失了任何极具价值之物，胜利却不带有任何希望。更糟的是，根本就没有怜悯在内，为不值得悲伤的事情哭泣，其哀伤

之情只是短暂而虚假的罢了，因此他写的东西并非发乎至情。

如果他能先认清那些真理，才能俨然以万古不朽之躯来创作。我是不以为人类会灭亡的，因为你只要想想人可以世世代代不停地繁衍下去，就这点我们即可说人类是不朽的。但是我觉得这样还不够，人不仅要生存下去，而且更要出众，人类之不朽并非只因他在万物之中有着无穷尽的声音，主要的是因为他有心灵、有同情、牺牲以及忍耐的精神；而诗人、作家的责任就在于写这些事情，他们有权利帮助人类升华精神世界，提醒人们过去有的光荣，如勇气、荣誉、希望、自尊、同情及牺牲精神，诗人的作品不只是人类的记录，也可以说是帮助人类生存及超越一切的支柱。

（王恩衷　译）

1950年获奖作家

[英国]伯特兰·亚瑟·威廉·罗素

Bertrand Arthur William Russell（1872—1970）

论老之将至

虽然有这样一个标题，这篇文章真正要谈的却是怎样才能不老。在我这个年纪，这实在是一个至关重要的问题。我的第一个忠告是，要仔细选择你的祖先。尽管我的双亲皆属早逝，但是考虑到我的其他祖先，我的选择还是很不错的。是的，我的外祖父67岁时去世，正值盛年，可是另外三位祖父辈的亲人都活到80岁以上。至于稍远些的亲戚，我只发现一位没能长寿的，他死于一种现已罕见的病症：被杀头。我的一位曾祖母是吉本的朋友，她活到92岁高龄，一直到死，她始终是让子孙们全都感到敬畏的人。我的外祖母，一辈子生了10个孩子，活了9个，还有一个早年夭折，此外还有过多次流产。可是守寡以后，她马上就致力于妇女的高等教育事业。她是格顿学院的创办人之一，力图使妇女进入医疗行业。她总好讲起她在意大利遇到过的一位面容悲哀的老年绅士。她询问他忧郁的缘故，他说他刚刚同两个孙儿女分手。“天哪！”她叫道，“我有72个孙儿孙女，如果我每次分手就要悲伤不已，那我早就没法活了！”“奇怪的母亲。”他回答说。但是，作为她的72个孙儿孙女的一员，我却要说我更喜欢她的见地。上了80岁，她开始感到有些难以入睡，她便经常在午夜时分至凌晨三时这段时间

里阅读科普方面的书籍。我想她根本就没有功夫去留意她在衰老。我认为，这就是保持年轻的最佳方法。如果你的兴趣和活动既广泛又浓烈，而且你又能从中感到自己仍然精力旺盛，那么你就不必去考虑你已经活了多少年这种纯粹的统计学情况，更不必去考虑你那也许不很长久的未来。

至于健康，由于我这一生几乎从未患过病，也就没有什么有益的忠告。我吃喝均随心所欲，醒不了的时候就睡觉。我做事情从不以它是否有益健康为依据，尽管实际上我喜欢做的事情通常都是有益健康的。

从心理角度讲，老年须防止两种危险。一是过分沉湎于往事。人不能生活在回忆当中，不能生活在对美好往昔的怀念或对去世的友人的哀念之中。一个人应当把心思放在未来，放到需要自己去做点什么的事情上。要做到这一点并非轻而易举，往事的影响总是在不断增加。人们总好认为自己过去的情感要比现在强烈得多，头脑也比现在敏锐。假如真的如此，就该忘掉它；而如果可以忘掉它，那你自以为是的情况就可能并不是真的。

另一件应当避免的事是依恋年轻人，期望从他们的勃勃生气中获取力量。子女们长大成人以后，都想按照自己的意愿生活。如果你还想着像他们年幼时那样关心他们，你就会成为他们的包袱，除非他们是异常迟钝的人。我不是说不应该关心子女，而是说这种关心应该是含蓄的，假如可能的话，还应是宽厚的，而不应该过分地感情用事。动物的幼子一旦自立，大动物就不再关心它们了。人类则因其幼年时期较长而难于做到这一点。

我认为，对于那些具有强烈的爱好、其活动又都恰当适宜，并且不受个人情感影响的人们，成功地度过老年决非难事。只有在这个范围里，长寿才真正有益；只有在这个范围里，源于经验的智慧才能不受压抑地得到运用。告诫已经成人的孩子别犯错误是没有用处的，因为一来他们不会相信你，二来错误原本就是教育所必不可少的要素之一。但是，如果你是那种受个人情感支配的人，你就会感到，不把心思都放在子女和孙儿女身上，你就会觉得生活很空虚。假如事实确是如此，那么你必须明白，虽然你还能为他们提供物质上的帮助，比如支援他们一笔钱或者为他们编织毛线外套的时候，决不要期望他们会因为你的陪伴而感到快乐。

有些老人因害怕死亡而苦恼。年轻人害怕死亡是可以理解的。有些年轻人担心他们会在战斗中丧身。一想到会失去生活能够给予他们的种种美好事物，他们就感到痛苦。这种担心并不是无缘无故的，也是情有可原

的。但是，对于一位经历了人世的悲欢、履行了个人职责的老人，害怕死亡就有些可怜且可耻了。克服这种恐惧的最好办法是——至少我是这样看的——逐渐扩大你的兴趣范围并使其不受个人情感的影响，直至包围自我的围墙一点一点地离开你，而你的生活则越来越融合于大家的生活之中。每一个人的生活都应该像河水一样——开始是细小的，被限制在狭窄的两岸之间，然后热烈地冲过巨石，滑下瀑布。渐渐地，河道变宽了，河岸扩展了，河水流得更平稳了。最后，河水流入了海洋，不再有明显的间断和停顿，而后便毫无痛苦地摆脱了自身的存在。能够这样理解自己一生的老人，将不会因害怕死亡而痛苦，因为他所珍爱的一切都将继续存在下去。而且，如果随着精力的衰退，疲倦之感日渐增加，长眠并非是不受欢迎的念头。我渴望死于尚能劳作之时，同时知道他人将继续我所未竟的事业，我大可因为已经尽了自己之所能而感到安慰。

（申慧辉　译）

论罗曼蒂克

罗曼蒂克是一种感情形式。罗曼蒂克爱情的精髓在于：视被爱的对象为宝贵知己而自己又难于占有，因而采用如诗赋、歌曲、精神或物质的以及任何可以想象出来的取悦方法，来获得对方的注目与爱情。人们之所以认为情人有巨大的价值，在很大程度上，是因为对方难于为自己所占有。最初，罗曼蒂克的爱情并不施之于那些能与其发生合法或者非法性关系的女人，而是针对那些因无法逾越的道德和传统习俗障碍无法与其结合的贵妇。因为这些障碍，爱生出诗情画意柏拉图式的感情，维持了爱情的美感。结果，人们狂热地表达爱恋，而又抑制了亲昵之欲。渐渐地，这种观念为更多人所接受，他们认为，高尚纯洁的欢乐只能存在于没有掺杂任何性因素的、专心致志的默祷之中。一个男人如果深爱和尊敬某个女人，他将感到无法将她同性生活联系起来，他的爱情将会采取富有诗意和想象的形式，很自然地充满了象征主义的色彩。

在文艺复兴时期，爱情虽然仍充满了诗情画意，但通常已经不再是柏拉图式的感情。人们普遍持这种观点：女人最好是难于接近又并非不可能或不可以接近。

罗曼蒂克爱情在浪漫主义运动中达到高峰，优美的诗歌把爱情的热望与想象表达无遗。爱情之树之所以会这么枝繁叶茂，是因为大多数人都认为，罗曼蒂克爱情是生命必须奉献的最为热烈的欢乐之泉。彼此倾心相爱，充满想象而又柔情似水的男女关系，有着不可估量的价值。对这种价值漠然视之于任何人都是一大不幸。任何社会制度都应当容忍和提倡这种快乐，尽管它只是生活的内容之一，而非生活的主要目的。

罗曼蒂克的爱情应该成为婚姻的动力。但是，使婚姻美满幸福的，并不是罗曼蒂克的爱情，而是一种比罗曼蒂克更亲密、更深情、更现实的爱情。在罗曼蒂克的爱情中，双方都通过一层绚丽的薄雾观察对方，因而想象并不完全真实。一个女人要想在婚后依然保持罗曼蒂克的爱情，就得避免与丈夫的亲密行为，并像斯芬克斯一样，不袒露出内心深处的思想与感情，同时还得保持一定程度的身体隐秘。不过，这些行为无法使婚姻进入到最完美的境地。而欲达到完美，就需要没有任何假象的情真意切的亲密关系。

（筱逸　译）

1952年获奖作家

[法国] 弗朗索瓦·莫利亚克

Francois Mauriac（1885—1970）

《日记》选

马拉加

八月份，每天很晚我才推开这座老宅的百叶窗。阳光像利刃一般插进依然如故的长满葡萄树的山坡。我童年时的牛已被耕马所替代了，但是邻居的牛还是叫卡乌贝和拉乌雷。这两个名字在充满苍蝇嗡嗡声的寂静中拖长了声音；它们从往昔中浮上来，在这空荡荡的一天的表层爆开。由于割草机无法除去果树下的野草，于是我又听见昔日的声音：有人在磨长柄镰刀。

然而对我来说，从喷洒过硫酸盐的沉睡的葡萄园中再也涌现不出任何象征了。我只是在回想硫酸盐的价格。如果说我戴着遮阳帽穿行在燃烧的葡萄园中，那不再是像希伯来青年那样穿过烈火去寻求自我陶醉的灵感，而是在掰开蓝色的葡萄叶，寻找病害的迹象。往日我父母也是这样可怜巴巴地照料它们，当时我们对这种忐忑不安颇不以为然，对这种忧心忡忡的盘算无动于衷。我们在采摘我们自己的葡萄：形象、激情和梦想。

那时的土地，在我和朋友们看来，多么充满生命力！在那个神奇时期，有些年轻人仍然百诵不厌地相互背诵诗句，我们

偶尔也在《奥林皮欧的悲哀》或《牧人小屋》[1]中得到乐趣，但是，关于这些诋毁自然的浪漫派诗句（“若无其事的大自然，你多么健忘！”），我们记住的只是它们的雄辩力。我们不可能将这些诋毁当真，因为我们紧紧贴着活生生的土地睡觉，我们俯身瞧着它沉睡，四周是无边的颤动：蟋蟀、蚱蜢、蝉。我们聆听土地在喃喃低语。

土地没有欺骗我们。每年假期开始的时候，我们多么快活地与它重聚！有时，一个男孩在离开巴黎时可能心中难过，因为在这一年中，心与心之间结成了许多纽带。在七月份病弱的栗树下，在夜间的十字路口，在郊区可爱的小旅店里，他必须对不忠实的人告别；他盼着对方表现一丝离愁，但是枉然；对方没掉一滴眼泪，于是他万念俱灰。然而，我们深信亲爱的故乡拥有医治百病的灵丹妙药。“请求故乡为你的将来祝福……”，这是安德烈·拉丰在信中对我说的。他的心从未将我和我的土地分开。是的，他是在土地上结交这个带着土块的朋友的。每当和我谈论我时，他毫无例外地总提到“带绿篱的花园、大阳台、视野，还有房子的另一侧，干草可能成垛的草地、远处的山坡、沉睡的大路，每晚，月光一定在关照它”。我们就这样自然而然地将自己生命中最隐秘的部分与世界隐秘的生命连在一起了。是谦逊的安德烈·拉丰使我理解了莫里斯·德·盖兰[2]。他们两人都热爱大自然，爱到痴幻的程度，而且将它视作天主的对手。不过，盖兰从不在造物主与被创造物中作选择（他将自己的思想比作“在天边，在两个世界之间燃烧的天火”），而安德烈·拉丰都立即选择了天主，使大自然退居第二位。但大自然却自始至终是他最可靠的朋友。1914年，在死亡前夕，这位弱不禁风的士兵还对令人精疲力竭的夜行军作了这番插叙：“我又见到了全部星星，在一个美丽的夜晚，在大路上……”

在这种激情中，可能有一大部分属于虚文和造作。是否可以参照弗洛伊德的变异学说，以澄清这种泛神论的虔诚代表的是什么其他感情呢？不过，无论这算是逃避还是“迁移”，我不想在本文中作这类探讨。

今天，可怜的泛神论者已到垂暮之年，他热切地要求土地别忘记曾经爱过它的死者。他深深感受到维尼的悲伤：

---

① 前首诗的作者是雨果，后一首诗的作者是维尼。
② 莫里斯·德·盖兰（1810—1839），法国诗人，遗作中有《半人半马的神物》。

我们将这样走着，只留下影子
给这对死者无情的土地
我们将谈起他们……

薄雾在荒原上颤动。昏沉从这个巨大的滋生地向外蔓延到整个草原，直到黄昏。今天是礼拜天，连硫酸盐喷雾器的声音也听不到。卡乌贝和拉乌雷在黑洞洞的牛栏里睡觉。没有神甫的村庄连午祷钟也不再敲了。维尼所说的“广大的、沉默的土地”之所以沉默，是因为它已奄奄一息。我们还需多久才肯承认从土地上消失的生命正是我们的生命呢？我们的青春，通过山坡开阔的侧脊，已经散开，消失。昨天晚上，我在大阳台上观看天上的流星和本地节日的可怜的烟火，我的心再没有力量赋予巨大的天体以生命，再没有足够的活力使死亡的世界与我共享生命。沉睡的兄弟们，我们以前不正是这样自认是宇宙之主的吗？我们将自己的心灵，将我们青春的热情、痛苦、梦想赋予宇宙。唉！垂暮的老人发现，从垂死的土地上慢慢消失的不仅仅是他一个人的生命；那些只有他一人还记住的死者，那些曾在这个大阳台上遐想的死者，将与他一同死去，再一次死去。在我死后，马拉加将一下卸掉全部回忆，它将失去记忆。

我们的父母不曾体验过这种焦虑，因为庄园的生命并不依托于他们个人有限的生命，而是依托于家族、家庭，而他们认为家庭是不会消亡的。尽管有葡萄根瘤蚜虫害，有歉收，有民法典，有分家，他们深信不疑：在自己死后庄园将传给儿孙。“不管发生什么事，绝不可变卖土地”，这是他们临终遗言中不可缺少的内容。人们想方设法不变卖土地，想方设法使地产保持完整。自大革命以来，每一代人中总有一位终身不娶的叔父，他将地产传给侄子，好使刚刚分家的遗产再合拢。不论形势如何，土地对家庭忠贞不贰。地产与家族的这种结合似乎通过了国家干涉主义和税收制度的考验。祖父可以安安稳稳地把土地拢到自己垂死的躯体上，以这片土地盖住自己的坟墓，因为，肉体固然可以毁灭，他已经和土地结为一体了，这种结合，在他看来，是永恒的。

而今天，这种结合受到争议。将来有一天，在乡村公证人事务所里，会出现一张用四颗图钉钉在墙上的粉红色广告：“出售地产：葡萄园、

住房、宽敞的附属建筑……”再过后，有一天，会有一位老人牵着一个孩子来到大门前。那大概是在下午五点钟。在苍白的葡萄树中间，枝叶茂盛的植物颜色深暗，此外还有生长在加隆河硬泥中的杂树和索泰尔灼热的草地。在荒原尽头黑硬的地平线上，天空变得苍白。一丝面孔觉察不到的微风将平原的炊烟带向南方。百鸟沉默，模仿着树叶的静止，只是有一刹那，一只鸟忘乎所以地叫了起来。任何生物，此刻要是在大路上，可能死去……然而，我仍然想象这位老人，他的面貌和我有几分相似。我听见他在低声说话，孩子好奇地抬起头。“右边那扇窗子，我可怜的父亲以前就在那里工作……你问他是干什么的？写小说。台阶前的绣球花已经死了。老葡萄树也给拔掉了。我父亲还以为房前的小榆树活不了多久，可它们还在这里，病歪歪的，但还活着……我父亲的母亲……她死的时候我像你这么大。我只记得她在小径拐弯处那沉重的身影，面目却模糊了……”

一个陌生的人影从台阶上走下来，于是老人牵着孩子走下山坡。

劳伦斯[1]在花园中

我头上这片巨大的嗡嗡声，不是来自蜂群，而是来自几只金龟子。它们勾挂在无力负载的柔弱的嫩叶上，相互拥抱着跌落下来，跌在我的纸上，我正好在描写青年对少女的回答。我仰起头，看不见任何一只自得其乐地啭鸣的小鸟——其中我只能辨认夜莺的歌声。如果德拉曼在这里，他会告诉我那不断轻声重复如此温柔，如此具有魅力的啾啾声的是什么鸟。

太阳用温和的热度医治四月份的霜冻给葡萄造成的冻害，葡萄蔓枝上出现了小花蕾。也许会有葡萄酒的。突然，我看见夜莺，我可怜它那跳动的、鼓胀的喉部，还有它响亮的歌声：宛如玛莉布昂[2]再世！而昨天晚上，它的歌声被葡萄园中蟋蟀的嘈杂声淹没。看不见的蟋蟀都在粗野而狂热地鼓噪，以致当然将耳朵凑近时，耳膜一阵疼痛……

一只大灰鸟在绿篱中受惊，噤若寒蝉，怕被我察觉，这是只布谷鸟。春意撩人，我无心阅读。最后的丁香花，第一批山茶花，都在空中送来幽香，书从我手中掉落。这本书讲的是劳伦斯。亲爱的劳伦斯，还有凯瑟琳·曼斯

---

① 劳伦斯（1885—1930），英国作家，作品中有《查特莱夫人的情人》。
② 玛莉布昂（1808—1836），法国西班牙女歌唱家。

菲尔德[1]，他们是我最好的英国朋友！只有在这些英国人去世以后。我才理解他们，爱他们；上千篇评论，上千封公开的信，日记，莫洛亚的研究以及上乘的识作，终于使我信服：英国人并非火星人，而是兄弟。

这位劳伦斯，我敢打赌曾在达尼埃尔·阿莱维[2]家中见过一次……那是他吗？当时有人轻轻对我说："你知道吗？这是位英国大作家？"不，当时我不知道。他大概有所觉察，因为，当我听见他的名字时，我眼中并未闪光。对我来说，他既然是英国人，便已蒙上一层厚厚的阴影，一层无法穿透的浓雾。不过，我记得他那张挛缩的脸上刻着明显的死亡先兆，以致我难为情地转过脸去……因为，即使是他人的死亡，我们也不应正视。那是他吗？我始终不愿去证实这一点，宁可保持怀疑的安宁……想到我可说而未说的话，多么伤心！我本可以对他说："我们是同龄作家，但相距万里。然而，亲爱的劳伦斯，我佩服你，我了解你的一切，我爱你……"

我爱他甚过他的作品，那些谈论他本人的作品。这个奇异的命运提出了那么多问题！他是布尔歇[3]未曾想到的另一个"阶段"的侧面。这位矿工之子成为英国最著名的作家之一，却无意在社会地位上攀登，相反，他逆流而上，如同鳟鱼一样：人们想让鳟鱼在朗德荒原的溪流中繁衍，可鳟鱼嫌溪水太暖，终于全部游回冰凉的溪水源头。总是同样的故事：莫里斯·德·盖兰的故事，以及一个世纪以前诗童韩波的故事。要找回我们失去的太阳之子的尊严！每一代中，总有一个人想重新成为半人半马的神物。

劳伦斯在塔奥斯及墨西哥住过，但他并不天真地相信有什么"善良的野人"。我想他对印第安人并不抱有任何期待或希望。他要求的是，所有的人，不管是印第安人还是欧洲人，都期待和希望从他劳伦斯那里得到启示。我们的同时代人，在遇见基督时（每人都在特定时刻与他相遇），最通常的态度是冷漠或鄙夷。但是还有另一种态度，它在尼采以前被掩饰，在王尔德的书中有所表现，而在今天蔓延开来，那就是某种敌对、嫉妒、羡慕。劳伦斯并不想成为反基督（劳伦斯没有仇恨），他想成为另一个基督。跟随他的女士们在这一点上没有看错（请看梅伯一道奇·柳汉，卡尔斯维尔夫人，多罗瑟·布雷特等人的书以及阿尔弗雷德·法布尔——吕

① 凯瑟琳·曼斯菲尔德（1888—1923），英国女作家。
② 达尼埃尔·阿莱维（1872—1962），法国历史学家。
③ 布尔歇（1852—1935），法国作家。

斯的《劳伦斯传》）。我们可以将基督的话可怕地颠倒过来，便成为劳伦斯观点的题铭：“人如果失去了宇宙，那他赢得灵魂又有何用？”这句亵渎神明的话他从未说过，但它却给了我们打开《查特莱夫人的情人》的钥匙。

劳伦斯并无任何卑下的情操，也无任何预谋的淫荡，但这个英国人是逻辑学家：如果忽视人身上的这种力量，这种血与肉的根本力量，那又谈得上什么重获宇宙呢？如果说，像基督徒所相信的那样，肉体是清白的，自然天性并未从本源上受到创伤，那么，谁能阻止我们公开地、毫无掩饰地谈到它呢？谁能阻止我们利用它来重获失去的天堂呢？劳伦斯说，人是不道德的，因为他有大脑。深沉的本能是纯洁的。动物从来不会弄错。

可怜的劳伦斯！他生活过，他想错了，他已死去，也许是被女人窒息而死的。这使人想到德里厄[①]的小说《被妇女们掩盖的男人》。今天早上，在这个观赏春光的阳台上，我想到劳伦斯。这时的太阳不是和塔奥斯的一样吗（它也许更为我们所熟悉，而且它在这里不是崇拜对象）？植物中所充满的不也是同样的液汁吗？不存在什么老地方新地方。全球各处都同样，一个印第安人并不比我祖父的老女仆更为神秘——自我幼年时起，她每天中午和晚上都给我端来一盘香喷喷的汤。

为《卡门》辩护

既然有虚假的高雅，便有虚假的庸俗。《卡门》便是虚假的庸俗的典型作品。对自诩高雅者来说，这是一个圈套，但音乐家们都能识破这个圈套，而且，就我所知，没有一位音乐家不给《卡门》以应有的地位。

可是，没有一部杰作受到比它更不公正的待遇了。我在大学时曾去波尔多的大剧院看《卡门》，“棕发的烟厂女工”和“小兵们”的难听的口音使我以为这不过是滑稽可笑的演出。多年以后我才发觉，那场《卡门》的演出正是恰如其分。那是狂欢的场面，弥漫着茉莉花和屠宰场的气味，老百姓在这个夏季的礼拜天纷纷涌上街头，向坐在敞篷马车上驶向斗牛场的、光彩夺目的斗牛士们欢呼。在第二幕，一位十分年轻的舞蹈家，雷吉

① 德里厄（1893—1945），法国作家。

娜·巴代，在“posada”[①]的桌子上翩翩起舞，其他演员和公众为她击掌助兴。

我们对卡门并不生疏。她披着发亮的鬈发，插着石竹花，在圣卡特琳街上兜售阿卡雄的沙丁鱼，周围是一群瘦弱的但叫人生畏的小流氓。舞台只是日常生活的延续。剧中人埃斯卡米约，对我们来讲，就是格里达、马桑蒂尼、赫威尔特、阿尔加贝诺、富恩特斯、波比塔，总之，我们在temporada[②]所欣赏的所有的dicstros[③]。

这位吉卡赛姑娘脸上充满激情，这正是虔诚的师长们要我们多加提防的。坏女人，该下地狱的婊子，士兵们为她开了小差，成为杀人犯。在我们学业结束时，传道者曾经作过真实的描述：

> 你们可以逮捕我，
> 但我杀了她，
> 卡门，我热爱的卡门！

我走出剧场，在列柱廊里遐想了片刻。西班牙的风忧愁地吹起图尔尼林荫道上的尘土，大滴的雨点打在石块路面上。

对这件事我记忆犹新，便对孩子们说：“你们应该去听听《卡门》。”于是，一个星期六晚上，我们便去了喜歌剧院。孩子们一定会兴高采烈的，我事先便感到由衷地高兴我向他们描述了热热闹闹的第一幕，阳光灿烂的西班牙广场，骑坐在椅子上的卫队士兵、香烟工厂、骑警、还有唱着歌的小男孩，还有相互扭打的烟厂女工，还有袒着胸的卡门，她的彩花被撕破，茶花似的肩头在流血。我向孩子们预言说：人群一定会赞赏不已，顶楼的观众会欣喜若狂，会一个劲地大喊“再来一次”！

多么奇怪！我们对可怜的法兰西喜剧院挑挑拣拣，因为我们偶尔去那里看戏。但是从来谁也没有想到去喜剧院订星期六晚上的包厢，去看《卡门》。观众中什么人都有。有戴着夹鼻眼镜好似失明的综合工科学校学生，有初出茅庐的圣西尔军校的学生。因此，剧团“不卖力气”。序曲演得很一般，缺乏生气，仿佛是二流咖啡馆的演技。幕布拉开，广场上空无

① 西班牙语：乡间小客栈。
② 西班牙语：此处为斗牛季节。
③ 西班牙语：斗牛士。

一人，平台上凄凄惨惨，在邮局的栅栏后面，几个职员无精打采地唱着，他们虽然打定主意要“尽量少卖劲”。

然而，这部古老的杰作最终占了上风。它使昏昏欲睡的职员逐渐兴奋起来。唐若塞大腹便便，在唱“你扔给我的花”时震耳欲聋，然而，到了最后一幕，他终于发挥了风格。尽管演员们不尽如人意，《卡门》本身的魔力最后还是发挥出来了。绝妙的最后一幕！首先是粗犷的、气喘吁吁的音乐，它在我的血液中唤起了狂热，那是我们都熟悉的狂热，在斗牛以前，在等待这种悲惨的快乐时……卡门戴着雪白的头纱，在一片扇动的扇子中间走出来，她挽着埃斯卡米约的手臂，直起脖子，用沙哑的声音唱道：“是的，我爱你，埃斯卡米约。”突然，在这个节目的喧嚣声中，在这个明媚吉日的金色尘埃中，传来女友焦虑的声音，仿佛是霹雳的先兆：“卡门，别待在这儿；他在那里，唐若塞……他藏着……你当心！”

plaza[①]音乐消失了。那人从墙角走出来，于是开始了永恒的呻吟：“我不是在威胁，我在恳求，我在祈求……”接着是那句从古至今，普天之下，凡在这个爱情转折点时都必然出现的话：“我忘掉一切……我们从头开始……”，还有那句一再重复的、单调的告诫，那句绝望的却无法打动女人铁石心肠的话语：“卡门，还来得及……”（我们无法忍受地感到这一切是命中注定）然后是这声呜咽：“你不再爱了！”小提琴声如泣如诉……还有后来发生的一切，直至唐若塞的最后呼声。这呼声击中我们心灵的最深处，因为它突然揭示一个无法忍受的事实，这事实本为人所共知，可是，要想活下去，就必然将它掩饰。尼采曾这样谈论《卡门》：“这个爱情的手段是斗争，它的基础是性别之间不共戴天的仇恨……”

那些难以理解的、公众不得其门而入的杰作是幸福的！卡门和曼侬和咪咪[②]同系——而美学家不屑于将卡门与后两者区分开——但卡门属于另一类型，属于神圣家庭。卡门劳动，为一家公立工厂干活。有哪一位布鲁诺·瓦乐特[③]，哪一位心地纯洁、天性诚挚的艺术家敢于拯救这个被侮辱被剥削的女人，使她恢复原始的风韵和永恒的青春呢？

（桂裕芳　译）

---

① 西班牙语：广场。

② 曼侬和咪咪分别为法国作家普雷沃（1697—1763）和缪塞（1810—1857）作品中的女主人公。

③ 布鲁诺·瓦乐特（1876—1962），美籍德国音乐指挥家。

1953年获奖作家

[英国]**温斯顿·丘吉尔**

Sir Winston Leonard Spencer Churchill（1874—1965）

热血、辛劳、眼泪和汗水[①]

（1940年5月13日）

上星期五晚上，我接受了英王陛下的委托，组织新政府。这次组阁，应包括所有的政党，既有支持上届政府的政党也有上届政府的反对党，显而易见，这是议会和国家的希望与意愿。我已完成了此项任务中最重要的部分。战时内阁业已成立，由5位阁员组成，其中包括反对党的自由主义者，代表了举国一致的团结。三党领袖已经同意加入战时内阁，或者担任国家高级行政职务。三军指挥机构已加以充实。由于事态发展的极端紧迫感和严重性，仅仅用一天时间完成此项任务，是完全必要的。其他许多重要职位已在昨天任命。我将在今天晚上向英王陛下呈递补充名单，并希望于明日一天完成对政府主要大臣的任命。其他一些大臣的任命，虽然通常需要更多一点的时间，但是，我相信会议再次开会时，我的这项任务将告完成，而且本届政府在各方面都将是完整无缺的。

我认为，向下院建议在今天开会是符合公众利益的。议长先生同意这个建议，并根据下院决议所授予他的权力，采取了必要的步骤。今天议程结束时，建议下院休会到5月21日星期

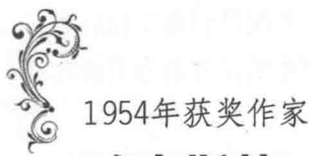
① 这是丘吉尔在重组内阁 3 天后的1940年5月13日，于英国下院召开的特别会议上发表的演说。

二。当然，还要附加规定，如果需要的话，可以提前复会。下周会议所要考虑的议题，将尽早通知全体议员。现在，我请求下院，根据以我的名义提出的决议案，批准已采取的各项步骤，将它记录在案，并宣布对新政府的信任。

组成一届具有这种规模和复杂性的政府，本身就是一项严肃的任务。但是大家一定要记住，我们正处在历史上一次最伟大的战争的初期阶段，我们正在挪威和荷兰的许多地方进行战斗，我们必须在地中海地区做好准备，空战仍在继续，众多的战备工作必须在国内完成。在这危急存亡之际，如果我今天没有向下院做长篇演说，我希望能够得到你们的宽恕。我还希望，因为这次政府改组而受到影响的任何朋友和同事，或者以前的同事，会对礼节上的不周之处予以充分谅解，这种礼节上的欠缺，到目前为止是在所难免的。正如我曾对参加本届政府的成员所说的那样，我要向下院说："我没什么可以奉献，有的只是热血、辛劳、眼泪和汗水。"

摆在我们面前的，是一场极为痛苦的严峻的考验。在我们面前，有许多许多漫长的斗争和苦难的岁月。你们问：我们的政策是什么？我说，我们的政策就是用我们全部能力，用上帝所给予我们的全部力量，在海上、陆地和空中进行战争，同一个在人类黑暗悲惨的罪恶史上所从未有过的穷凶极恶的暴政进行战争。这就是我们的政策。你们问：我们的目标是什么？我可以用两个字来回答：胜利——不惜一切代价，去赢得胜利。无论多么可怕，也要赢得胜利；无论道路多么遥远和艰难，也要赢得胜利。因为没有胜利，就不能生存。大家必须认识到这一点：没有胜利，就没有英帝国的存在，就没有英帝国所代表的一切，就没有促使人类朝着自己目标奋勇前进这一世代相传的强烈欲望和动力。但是当我挑起这个担子的时候，我是心情愉快、满怀希望的。我深信，人们不会听任我们的事业遭受失败。此时此刻，我觉得我有权利要求大家的支持，我要说："来吧，让我们同心协力，一道前进。"

（王汉梁　译）



1954年获奖作家

[美国]欧内斯特·海明威

Ernest Miller Hemingway（1899—1961）

作家和战争

（在第二次美国作家大会上的发言）

作家的任务是不会改变的。作家本身可以发生变化，但他的任务始终只有一个。那就是写得真实，并在理解真理何在的前提下把真理表现出来，并且使之作为他自身经验的一部分深入读者的意识。

没有比这更困难的事情了，正因如此，所以无论早晚，作家总会得到极大的奖赏。如果奖赏来得太快。这常常会毁掉一个作家。如果奖赏迟迟不至，这也常常会使作家愤懑。有时奖赏直到作家去世后才来，这时对作家来说，一切都已无所谓了。正因为创作真实，永恒的作品是这么困难，所以一个真正的优秀作家迟早都会得到承认。只有浪漫主义者才会认为世界上有所谓“无名大师”。

一个真正的作家在他可以忍受的任何一种现有统治形式下，几乎都能得到承认。只有一种政治制度不会产生优秀作家，这种制度就是法西斯主义。因为法西斯主义就是强盗们所说出的谎言。一个不愿意撒谎的作家是不可能在这种制度下生活和工作的。

法西斯主义是谎言，因此它在文学上必然是不育的。就是

到它灭亡时，除了血腥屠杀史，也不会有历史。而这部血腥屠杀史现在就已尽人皆知，并为我们中的一些人在最近几个月所目睹。

一个作家如果知道发生战争的原因，以及战争是如何进行的，他对战争就会习惯。这是一个重要发现。一想到自己对战争已经习惯了，你简直会感到吃惊。当你每天都在前线，并且看到阵地战、运动战、冲锋和反攻，如果你知道人们为何而战，知道他们战得有理，无论我们有多少人为此牺牲和负伤，这一切就都有意义。当人们为把祖国从外国侵略者手中解放出来而战，当这些人是你的朋友，新朋友，老朋友，而你知道他们如何受到进攻，如何一开始几乎是手无寸铁地起来斗争的，那么，当你看到他们的生活、斗争和死亡时，你就会开始懂得，有比战争更坏的东西。胆怯就更坏，背叛就更坏，自私自利就更坏。

在马德里，上个月我们这些战地记者一连19天目睹了大屠杀。那是德国炮兵干的，那是一场精心策划的屠杀。

我说过，对战争是会习惯的。如果对战争科学真正感兴趣（而这是一门伟大的科学），对人们在危急时刻如何表现的问题真正感兴趣，那么，这会使人专心致志，以至于考虑一下个人的命运就会像是一种卑鄙的自爱。

但是，对屠杀是无法习惯的。而我们在马德里整整目睹了19天的大屠杀。

法西斯国家是相信总体战的。每当他们在战场上遭到一次打击，他们就将自己的失败发泄在和平居民身上。在这场战争中，从1937年11月中旬起，他们在西部公园受到打击，在帕尔多受到打击，在卡拉班切尔受到打击，在哈拉玛受到打击，在布里韦加城下和科尔瓦城下受到打击。每一次在战场遭到失败之后，他们都以屠杀和平居民来挽回不知由何说起的自己的荣誉。

我开始描述这一切，很可能只会引起你们的厌恶。我也许会唤起他们的仇恨。但是，我们现在需要的不是这个。我们需要的是充分理解法西斯主义的罪恶和如何同它进行斗争。我们应该知道，这些屠杀，只是一个强盗、一个危险的强盗——法西斯主义所作的一些姿态。要征服这个强盗，只能用一个方法，就是给它以迎头痛击。现在在西班牙，正给这个法西斯强盗以痛击，像一百三十年以前在这个半岛上痛击拿破仑一样。法西斯国家知道这一点，并且决心蛮干到底。意大利知道，它的士兵们不愿意到国

外去作战，他们尽管有精良的装备，却不能同西班牙人民军相比，更不能同国际纵队的战士们相比。

德国认识到，它不能指望意大利，在任何一场进攻战中不能依赖这个盟国。不久前我读到，冯·布龙贝尔克参加了巴多略元帅为他举行的声势浩大的演习。但是，在远离任何敌人的威尼斯平原演习是一回事，在布里韦加和特里乌埃戈依之间的高原上，同第十一和十二国际纵队以及里斯特、康佩希诺和麦尔的西班牙精锐部队作战中遭到反攻并损失三个师，那就是另一回事了。轰炸阿尔美利亚和占领被出卖的不设防的马拉加是一回事，在科尔多瓦城下死七千人和在马德里的失败的进攻中死伤三万人则又完全是另一回事。

我开始时说过要写得好而真实是多么困难，说过能够达到这种技巧的人都一定会得到奖赏。但是，在战时（而我们现在，正不由自主地处于战争时期），奖赏是要推迟到将来的。描写战争的真实是有很大危险的，而探索到真实也是有很大危险的。我不确切知道美国作家中有谁到西班牙寻求真实去了。我认识林肯营的很多战士。但是，他们不是作家。他们只会写信。很多英国作家、德国作家到西班牙去了，还有很多法国作家和荷兰作家。当一个人到前线来寻求真实时，他是可能不幸找到死亡的。如果去的是十二个人，回来的只是两个人，但是，这两个人带回来的真实，却将是实实在在的真实，而不是被我们当作历史的走了样的传闻。为了找到这个真实，是否值得冒这么大的危险。这要由作家自己决定。当然，坐在学术讨论会上探讨理论问题要安全得多。各种新的异端，各种新的教派，各种令人惊叹的域外学说，各种浪漫而高深的教师，对那些人来说，总是可以找到的，——他们也似乎信仰某种事业，却不想为这个事业的利益而奋斗，他们只想争论和坚持自己的阵地，这种阵地是巧妙地选择的，是可以平平安安占据的。这是由打字机支撑并由自来水笔加固的阵地。但是，对于任何一个希望研究战争的作家来说，现在正有，而且在相当长的时期内一直都会有可去的地方。看来，我们还会经历很多不宣而战的年代。作家们可以用不同的方式参加这些战争。以后也许会有奖赏。但是，作家们不必为此而感到不好意思。因为奖赏很久都不会来的。对此也不必特别寄予希望，因为，也可能像拉尔夫·福克斯和其他一些作家那样，当领取奖赏的时间到来时，他们已经不在人间了。

1937年

（陈行慧　译）

写作，是一种孤寂的生涯

我不善辞令，缺乏演说的才能，只想感谢阿弗雷德·诺贝尔评奖委员会的委员们慷慨授予我这项奖金。

没有一个作家，当他知道在他以前不少伟大的作家并没有获得此项奖金的时候，能够心安理得领奖而不感到受之有愧。这里无须一一列举这些作家的名字。在座的每个人都可以根据他的学识和良心提出自己的名单来。

要求我国的大使在这儿宣读一篇演说，把一个作家心中所感受到的一切都说尽是不可能的。一个人作品中的一些东西可能不会马上被人理解，在这点上他有时是幸运的；但是它们终究会十分清晰起来，根据它们以及作家所具有的点石成金本领的大小，他将青史留名或被人遗忘。

写作，在最成功的时候，是一种孤寂的生涯。作家的组织固然可以排遣他们的孤独，但是我怀疑它们未必能够促进作家的创作。一个在稠人广众之中成长起来的作家，自然可以免除孤苦寂寥之虑，但他的作品往往流于平庸。而一个在岑寂中独立工作的作家，假若他确实不同凡响，就必须天天面对永恒的东西，或者面对缺乏永恒的状况。

对于一个真正的作家来说，每一本书都应该成为他继续探索那些尚未到达的领域的一个新起点。他应该永远尝试去做那些从来没有人做过或者他人没有做成的事。这样他就有幸会获得成功。

如果已经写好的作品，仅仅换一种方法又可以重新写出来，那么文学创作就显得太轻而易举了。我们的前辈大师们留下了伟大的业绩，正因为如此，一个普通作家常被他们逼人的光辉驱赶到远离他可能到达的地方，陷入孤立无助的境地。

作为一个作家，我讲得已经太多了。作家应当把自己要说的话写下来，而不是讲出来。再一次谢谢大家。

（象愚　译）

1956年获奖作家

[西班牙]胡安·拉蒙·希门内斯

Juan Ramón Jiménez（1881—1958）

寓　言

从孩子的时候起，我就本能地讨厌寓言。就像对教堂、宪警、斗牛士和手风琴一样的反感。那些可怜的动物代替寓言家的嘴在胡说八道，像自然历史课的玻璃柜里发臭的寂静一样，令我感到可恨。对我来说，它说的每一个字，就是那一个感冒了的有着橘皮般脸皮的先生说的：好像一个玻璃的眼珠，一段假树枝上吊着的一个翅膀的金属线。后来当我在塞维利亚的韦尔瓦的马戏里看到经过训练的动物的时候，离开学校时留在那里的早被遗忘了的寓言、字帖、奖金，又都重新出现在眼前，恍若一场青春时代的不愉快的噩梦。

我成人以后，小银，一个叫拉封丹[①]的寓言家使我和会说话的动物讲和了。你已经听过我反复地讲过多次，他有一首诗，有时我觉得真正是乌鸦、鸽子或者是山羊的声音。可是我总忘不了最后的结语警句，那是一条枯干的尾巴，是羽毛笔最后落下的灰烬。

当然，小银，你不是通常含义的一头驴子，也不是西班牙科学院编的字典中解释的那头驴子。你是一头如同我所知道的和了解的驴子。你有的并非是我的而是你自己的语言，就像我没有玫瑰的，玫瑰也没有夜莺的语言一样。这样，你就用不着

① 拉封丹（1621—1695），法国寓言作家。

害怕，我永远不会使你在我的书里变作一个寓言家的多嘴滑舌的英雄，把你的表情和叫声跟狐狸或者麻雀编织在一起，以便最后能写出黑体字的寓言家的空洞而枯冷的道德结论。绝对不会的，小银……

（[西班牙]达西安娜·非萨克　译）

风　暴

恐惧。屏息着。冷汗。可怕而低沉的天空窒息了黎明（无可逃避）。沉静……恋人们停下来。罪行在抖颤。悔恨合上眼睛。沉寂，静止。

雷声低沉而洪亮，无休止地，像大量庞大的石块，从半空中向镇上坠落，穿过那被遗弃的早上，长久地前后滚动（没有避难的地方）。一切脆弱的东西——花、鸟——都从生命中消失。

羞怯地、惊惶地从半开的窗户看出去，但见日色悲壮地红得发亮。在东方，穿过云层的破裂处，有几闪冰冷而污染了的淡紫和蔷薇红的微光，却无法征服黑暗。

安哲鲁斯（译按：三唱“圣安！圣母玛利亚”的仪式）！被忽视的粗糙的安哲鲁斯在滚动的雷声与雷声之间啜泣。那是世界最后的一次安哲鲁斯吗？人们希望钟声快些停止，或者摇得更密、更响，以淹没那大风暴。人们会不停地四处走动，恳求着，却不晓得自己要求什么。

（无可逃避。）心灵为恐惧所僵化。孩子们在哭……

柏拉特罗的情况会怎么样呢？他那么孤单地留在外面，在畜棚中他那没有掩护的马槽里。

（傅一石　译）

斗　牛

我打赌你不知道，柏拉特罗，为什么这些孩子都来了，问我今天下午是否要他们带你一起走，去取牛栏的钥匙。别担心了。我已经叫他们连想

也别想这种事情。

他们兴奋得快要疯了，柏拉特罗。整个城镇都为斗牛而轰动起来。打黎明就开始演奏到现在的乐队，就在小旅馆门前，声音显得有点嘶哑，音调也不对头了；马车熙来攘往，上新街去，又下来。在横街后面，他们正在准备“康纳里奥”——那辆给斗牛勇士坐的黄色马车，小孩子非常喜欢它。院子里的花都给割下了，那是给主持斗牛的淑女们的。少年们戴着阔边帽，穿着宽大的单衫，咬着雪茄烟，一身白兰地气和牛棚味，爱动不动地走过街道。这个景象使我觉得悲哀。

在大约两点钟，柏拉特罗，在那孤寂与阳光的时刻，一天中灿烂的间歇处，当斗牛勇士和淑女们正在更衣的时候，你和我则从后门走下小巷，到郊外去，就像去年一样。

这些过节的日子中，野外是多么美丽啊！可是人人都抛弃了它。在葡萄田和菜园中，几乎看不到有一个老人在葡萄藤下或是那清澈的溪边弯腰工作。远处镇子内，人群中洋溢着的喧闹、掌声和牛铃的音乐，像小丑的帽顶那样升起。我们错过了这一切，因为我们正平静地走向大海。而灵魂呢，柏拉特罗，它真切地觉得凭着自己的感觉和大自然健康的身体，它可以成为眼底下万物的皇后。大自然一旦被尊重，它便会驯服地把自己奉献出来，给那些值得享受那壮丽而永恒的美景的人。

（傅一石　译）

1957年获奖作家

[法国]阿尔贝·加缪

Albert Camus（1913—1960）

冒着危险的创作[1]

艺术必须反映人生

一位东方智者过去总是请求他的祈祷人显示神力，不要让他生活在一个颇有兴趣的时代。因为我们不算聪明，所以那种神力就没有宽恕我们，我们就得以生活在一个有趣的时代。不管怎么说，我们的时代迫使我们对它发生兴趣。今天的作家对此是很了解的。如果他们大胆说话，就会遭到批评和攻击，如果他们谦恭沉默，也同样会因为沉默不语而横遭谴责。

在这样一个喧嚣动乱的中心，作家是不可能有希望为了追求自己宝贵的思想和形象而远离尘嚣的。直到当今时刻，远离尘嚣在历史上总是行得通的。当某某人不满意时，便始终可以保持沉默，或者谈些别的东西。今天，一切都变了，甚至连沉默不语也隐含着危险的意蕴。当那种回避选择的做法本身就被看作一种选择并受到如此挞伐或赞扬时，艺术家无论愿意与否，总是被强迫去为之效劳。就此而论，“强迫”一词在我看来，似乎是比“致力于”更为精确的一个措辞。确实，艺术家不是为了自愿尽义务而签约，而是迫不得已在尽其义务。今天的每一个艺术家都被赶上了现代的奴隶船。即使他认为，那种

[1] 这是一篇讲演，作于1957年12月厄普萨拉大学，译文有所删节。

奴隶船具有强烈的过去气息，监管奴隶的人也真是多如牛毛，而且，操舵的技术也很糟糕，但他仍然不得不服从这一套。我们正处于公海上。艺术家也像其他每个人一样，必须拼命摇桨，尽可能不使自己离开人世——换句话说，就是要继续活下去，继续从事创作。

说真的，这并非轻而易举之事，但我能理解为什么艺术家要追悔失去的舒适安逸。这种变化似乎有点残酷了。的确，历史的竞技场上总是包括殉道者和雄狮。前者依赖于永恒的安慰，后者则依赖于历史上的生肉。但时至今日，艺术家一直是站在场外旁观。他过去常常为了自己而有目的地歌唱，或者充其量不过是鼓励殉道者，使雄狮忘却自己的食欲。但现在艺术家却进入到竞技场里来了。出于必然的原因，他的声音并非依然如故；不是那样近似坚定的了。

看到艺术能从这种永恒的责任中失去的一切，这是很容易的。首先，失去的是舒适悠闲和那种在莫扎特的作品中那样清楚、神圣的自由。要弄懂为什么我们的艺术作品有一种歪曲了的老样子、为什么那样突然地就不堪一击，这就更容易了。我们为什么有多于创作家数量的新闻记者，为什么有多于塞尚式的画家数量的绘画新手，为什么感伤故事或侦探小说取代了《战争与和平》或《巴尔玛修道院》。这也是显而易见的。诚然，人们总可以以一种人道主义的悲哀碰到那种情状，并且能变成《穷人》[①]中的斯蒂芬·特罗菲莫维奇坚持要成为的东西：一个活生生的耻辱。人们也可能像他那样，受到爱国忧郁症的袭击。但是这种忧郁症根本改变不了现实。依我之见，还是公平对待这个时代为好。因为它那样热切地需要这种待遇。同时它平静地承认，那个受人尊敬的大师的时期，那个连纽孔里都带有山茶花的艺术家的时期，那个坐在扶手椅上的天才的时期已经一去不复返了。今天的创作是冒着危险的创作。任何一种出版物都是一种行动，这一行动使人们面临一个对任何东西都毫不宽恕的时代的激情。因此问题并不是要查明这是否对艺术有害。对于所有那些没有艺术、没有艺术所表现的意义就无法生活下去的人来说，问题只是要搞清楚，在那样众多的意识形态警察队伍中（有多少教堂啊！多么孤寂宁静！），如何才能实现淡漠了的创作自由。

在这一点上，单说艺术受到国家政权的威胁还不够。假如那种情形确

① 陀思妥耶夫斯基的小说。

有其事，那问题倒反会简单了：艺术家要么就战斗，要么就投降。显然，一旦战斗在艺术家身上进行时，问题就愈加复杂，并且愈加严重了。我们的社会就提供了仇恨艺术的极好例证；只是由于艺术家自己不让它消亡，才使得这种对艺术的仇恨今天还如此深刻。在我们以前的艺术家所感到的怀疑是同他们本人的才能有关的。而今天的艺术家感到的疑虑则与他们对艺术的不可缺少性，进而对自身生存的必然性有关。拉辛要是活在1957年的话，就会为写作《蓓蕾尼斯》制造借口了，因为他当时也许还一直在为捍卫南特法令[①]而斗争呢。

艺术家对艺术的疑问有多种原因，而只有最崇高的原因才有必要去考虑。在最好的解释中，有一点就是，如果当代艺术家不注意历史的灾难的话，他就会感到自己在说谎或沉溺于无用的文字之中。确实，我们这个时代的特征在于，群众及其悲惨的境遇突然触及当代情感上来了。我们现在知道，他们是存在的，但我们却有过忘记他们的倾向。如果我们认识得更清楚的话，那也不是因为我们的贵族（不管艺术贵族或其他贵族），变得更好了——不，不必害怕——而是因为人民群众更坚强了，并要人们不忘记他们。

艺术家的这种投降行为还有另一些原因，其中有一些是不太高尚的。但不管那是些什么样的原因，它们总是朝着同一个目标产生作用的：通过削弱创作的基本原则——创作者对自己的信念来阻挠自由创作。“一个人服从自己的天才，”爱默生曾经绝妙动人地说过，“就等于是信仰自己最纯粹的形式。”另一位19世纪的美国作家也补充道：“只要一个人对自己是忠实的，那一切都对他有利了，政府、社会甚至日月星辰都对他有利。”这种令人惊异的乐观主义在今天看来，仿佛已悄然离去。大多数情况下，艺术家为自己感到害臊；如果他有些特权的话，当然也为之而害臊了。他必须首先回答自己对自己提出的问题：艺术是一种骗人的奢侈品吗？

什么是艺术？

首先可以作出的一个直截了当的回答就是，有时，艺术也许是一种骗

---

① 南特法令是1598年路易十四当政时的一项法令。

人的奢侈品。在奴隶船的船尾楼甲板上，正如我们所知道的那样，在任何时候，任何地方，囚犯在拼命摇桨并因监禁而筋疲力尽时，都可能会歌唱星座；在雄狮嘎吱嘎吱咬着猎物时，录下竞技场长凳上进行的社交对话总是可以办到的。而要反对过去就已取得突出成就的艺术，那可是非常艰难的。但情况似乎有些改变了，囚犯和殉道者的数量在地球表面已经惊人地增大了，面对着这样多的痛苦折磨，如果艺术还硬是要充当一种奢侈品，那就会同样是一个骗局。

那么艺术到底可以表达些什么呢？如果艺术要适应社会上大多数人的要求，那它就会变成一种毫无意义的娱乐消遣。如果它盲目抵制那个社会，如果艺术家决心躲藏在梦幻中，那么艺术就只能表达一种否定。这样我们就会有一些娱乐消遣之作，或一些拘泥刻板的语法学究之作，而这两种情况都会导致艺术与当前的社会现实相隔绝。大约一个世纪以来，我们就一直生活在一个甚至连金钱社会都算不上的社会里（黄金还可以激起物质的热情呢），其实那只能算一个金钱的抽象象征物的社会。商人的社会可以被解释为这样一个社会：在这里，财产为了有利于象征物而悄然绝迹了。统治阶级估量自己的财产，并不是根据土地的亩数或黄金的块数而定，而是根据理想中与某个交换活动的数量相一致的数字而定的，因此它就谴责自己在其经历和领域的中心置放了某种骗人之词。以符号为基础建立起来的社会，就其本质来说是一个人为的社会，在这样一个社会里，人的物质上的真理被当作某种人为的东西来处理的。这样一个社会竟选取由刻板的原则构成的道德准则作为自己的宗教信仰，它不仅把“自由”和“平等”这样的字眼铭刻在它的金融圣堂上，而且还把它们铭刻到了它的监牢里，因此根本没有理由去为此而大为惊讶。然而，词语是不会不受惩罚地被出卖和玷污的。当今最受歪曲的价值当然是自由的价值。聪明的头脑（我始终认为有两种智力——理解力强的智力和弱的智力）教导说，那不过是真正进步的道路上一个障碍罢了。但是之所以有这种庄重的愚昧言词表达出来，是因为一百年来，一个商人的社会专一地、片面地利用了自由，仅仅将其视为一种权力，而并非一种义务，他们还像经常可以做到的那样，无所顾忌地利用一种理想的自由，去证明一种真正的压迫是颇为正当的。结果，这样一个社会便要求艺术成为一个无关紧要的练习，或仅仅是一种消遣娱乐，而不成为一种争取解放的工具，这件事不令人惊奇吗？

随之而来，一个上流社会几十年来便对自己的社会小说家感到满意了，因为在这个社会里，一切麻烦都是金钱的麻烦，一切忧虑都是伤感的忧虑。这个社会并且对世界上最无益处的艺术也感到满意，这里指的是奥斯卡·王尔德了解监狱前想到自己时说的那种艺术，他当时说，一切罪恶之最就是浅薄。

这样，1900年前后欧洲中产阶级艺术的生产者（我并不是说艺术家）便对不负责任的做法表示了认可，因为责任预示着一种与他们的社会的痛苦决裂（那些真正与之决裂的人名叫韩波[①]、尼采、斯特林堡，我们知道他们为之付出的代价）。我们从那个时期得到了为艺术而艺术的理论，其实这不过喊出了那种不负责任的声音罢了。为艺术而艺术是一位超然艺术家与世隔绝的消遣，它确实也是一个人为的、专门利己的社会矫揉造作的艺术。这种理论的逻辑结果就是小团体的艺术，或者是那种靠着装模作样、抽象观念以及导致整个现实毁灭而存在着的纯粹形式主义的艺术。这样，少数几部作品打动少数几个个人，而多数粗制滥造之作则腐蚀其他许多人。最终，艺术便在社会之外形成，而与其活的根源却断绝了关系。渐渐地，即使是颇有名望的艺术家，也只好孤独寂寞，或至少只能通过流行出版物或无线电的媒介而为自己的民族所知，而那些宣传工具则会对他的作品做一个简便的介绍。事实上，艺术越是专门化、普及化就越是必不可少。这样，千百万人民就会感到。自己知道当代这位或那位伟大的艺术家了，因为他们从报纸上得知，他饲养了金丝雀啦，或是什么他从来结婚就不满六个月啦等轶事。当今最大的名声在于：不需要有人诵读就受到羡慕或者痛恨。任何一个试图在我们这个社会成名的艺术家都必须认识到，并不是他自己成名，而是另一些人借他的名义成名，而那些人最终是要摆脱他的，或许有一天要在他身上扼杀一位真正的艺术家。

所以，几乎所有在19世纪和20世纪商业化欧洲创作出来的有价值的东西——比方说，在文学中吧——都被激发起去反对当时的社会了，这一事实本身并不令人惊奇。也许可以说，几乎直到法国大革命时期为止，流行的文学总体上是一种赞成文学。从中产阶级社会这一革命的成果安定的时刻起，那时的文学就由一种崛起的反抗文学取而代之了。例如，在法国，官方价值遭到了否定，或者受到从浪漫派到韩波那些拥护革命价值的人否

① 韩波（1854—1891），法国象征主义诗人。

定。或者受到那些坚持贵族价值的人否定，在这些人当中，费尼[1]和巴尔扎克是极好的典范。无论在哪种情况下，群众和贵族——一切文明的两大源泉——都站在反对自己时代的人为社会的立场上。

但这种否定坚持了这么长时间，以至于现在变得僵化起来了。因此它实际上也已经变得人为了，同时还导致了另一种枯燥无味的现象。出生于商业化社会的卓越诗人的主题（费尼的《绝缘带》就是最好的例子）强硬得成了一种推断，认为一个人要成为伟大的艺术家，就只有去反对自己时代的那个社会，而不管那个社会是什么样的。起初，在断言一位真正的艺术家不能与金钱世界相妥协时，这一原则还是合乎道理的，而在提出附加的信念——一个艺术家只有笼统地反对一切才能表现自己——时，那个原则就变得虚假了。因此，我们的许多艺术家都渴望卓越出众，如果不出众就感到问心有愧，他们还希望得到同时而来的赞扬和责骂。当然，由于当前社会已厌倦了这些，或者已变得无动于衷了，因而赞扬和责骂声只能是随随便便的了。所以，今天的知识界总是强打起精神来抬高自己的地位。但由于抵制一切东西，甚至连自己艺术的传统也加以抵制，当代艺术家便产生了某种错觉。即自己是在创造自己的法则，并且最终把自己当成了上帝。同时。他也认为自己能创造出自己的现实。但是，一旦与自己的社会相隔绝，他就只能创作出形式主义或抽象的作品，虽然像亲身经历的事那样令人毛骨悚然，但却缺乏我们常常与艺术相联系的那种丰富性，把这种丰富性呼唤来是为了使艺术具有统一性。总之，就好比预先设想未出土的小麦那样，想象的情景与垄沟本身的肥沃土壤是有所差别的，当代的难以捉摸性或抽象性与托尔斯泰或莫里哀那样的作家的作品，也会有很大的差别。

艺术家要为大多数人说话

这样，艺术就有可能成为一种骗人的奢侈品了。那么，人们或者艺术家要想令其停止并且回到真实中去。就不令人惊异了。他们一这样做，实际上就是否认艺术家拥有一种与世隔绝的权利，他们提供给艺术家的主题并不是他本人的理想，是所有人生活并忍受着的现实。这些人确信，通过

① 费尼（1797—1863），法国诗人。

其主题和风格所表现出来的为艺术而艺术的观点，对于人民大众来说是不可理解的，或者说也是无法表达他们的真实情况的，因此他们便要求艺术家有目的地去表现大多数人的情形，并且为大多数人说话。艺术家必须做的事只是将大家的痛苦和幸福用大家的语言表达出来，这样，他就会为人们普遍理解了。作为对完全忠于现实的一个回报，艺术家将在人们中间得到广泛的传播交流。

这种广泛交流的理想确实是任何伟大艺术家的理想。与流行的推断迥然不同的是，如果有那么一些不想与世隔绝的人存在，那些人就是艺术家。艺术不可能成为自言自语的独白。当最孤独、最不有名的艺术家试图打动子孙后代时，就只有重申自己的基本使命。如果认为，和聋子或漫不经心的当代人谈话是不可能的，那他就要诉诸一种能和后代人交流的、有着深远意义的谈话。

但是为了要表现所有的人，并且向所有的人去表达，人们就应当表达大家都明了的东西，表达与我们大家都密切相关的现实。诸如海洋、雨水、贫困、欲望、与死神的斗争——这些就是把我们大家统一起来的东西。在我们共同目睹的、并共同忍受着的社会现实中，我们彼此间是颇为相像的。虽然理想的梦幻因人而异，但世界的现实对我们大家来说都是共同的。所以朝着现实主义方面去努力是完全合乎情理的，因为它与艺术探索是基本相关的。

因此让我们还是讲求现实吧。或者更确切地说，如果能办到，我们就努力去这样做吧。因为还不能肯定地说，世界是有意义的；同时也不能肯定地说，现实主义在艺术中就是行得通的，即使它是合乎人们需要的。如果我们相信19世纪自然主义作家的宣言，那就只能算是现实生活的精确复现。因此，那种主张之于艺术就如同照相之于绘画那样：前者复现生活，后者则有所选择取舍。但是它复现什么呢？而且什么才是现实生活呢？说到底，即使是最好的照片也不见得是完全忠实的复现，因此仍算不上是完全的现实主义作品。比方说，在我们的宇宙间，有什么东西比人的生活更真实呢？我们如何才能希望使这种真实保留得比现实主义影片中的情形更圆满呢？而这样一部电影又能在什么样的条件下才能达到这种程度呢？只有在纯属想象的条件下才能做到。实际上，我们应当不得不预想出一种日夜把焦距对着人，并且不断记下他的每一个活动的理想的摄影机。放映这

样一部电影将持续一个人一生，而且只能供那些甘愿浪费时光去观看他人生活细节的观众去看。即使在这种情况下，单单鉴于这一原因，这样一部令人不可想象的电影也不能算是现实主义的，原因在于，一个人的生活不可能局限于他凑巧所在的那个地方。它也体现在另一些人的生活中，因为那些人的生活帮助构成了他的一生。首先，它体现在他所热爱的人的生活中，照此说来，这些人的生活也必须拍进电影了；此外还体现在那些叫不出名字的人的生活中，也就是那些颇有影响的人和微不足道的人，市民同胞，警察，教授，来自矿山和工厂的见不到面的同事，外交官和独裁者，示教改革者以及那些创造了对我们的行为举止有决定性作用的神话的艺术家——总之，那些支配大多数日常生活的无上机遇的谦卑的代表人物。所以，只有一种可以行得通的现实主义电影：由一架无形的摄影机不断在世界的银幕上放映给我们看的那种电影。因此，如果上帝存在的话，那么唯一的现实主义艺术家就是上帝。而根据事实来看，其他一切艺术家都是不忠于现实的。

因此，抵制资产阶级社会及其形式主义艺术的艺术家们，坚持表现现实生活，并且只表现现实生活的艺术家们便陷入了痛苦的窘境之中。他们必须坚持现实主义，但却又无能为力。他们想使自己的艺术服从于现实，但在未实现一种使之服从于艺术独创性的选择时，现实则是无法表达的。

现实表面上被承认具有一种至高无上的地位，但结果反而被更加方便地抛弃掉了。艺术已被降低到子虚乌有的地步。它为其他东西服务，并且通过这种服务成了一个奴隶。只有那些回避描写现实的人才会被当作现实主义者称颂。而其他人则在前者的赞同下受到非难。名气在资产阶级社会里恰恰在于不被人诵读，或者被人误解，而在一个极权主义社会中，名气则在于不让别人受到诵读。真正的艺术将再次受到歪曲或窒息，广泛的交流将受到那些曾经极其热切地要求过的人阻挠而难以实现。

两种长期以来互相对立的美学观表现在：一种建议完全否定真实生活，另一种则要求否定任何算不上真实生活的东西。然而，这两种观点取得了一致意见，终于远离现实，在单一的谎言中和对艺术的压制中趋于结束了。

艺术与现实的关系

我们难道非得作出结论说，这种假象是艺术的本质吗？我倒要说出相反的看法：我一直在描绘的那些看法是假象，只是因为它们与艺术没多少关系。那么，什么才是艺术呢？这肯定是几句话说不清楚的。要在那么多竭力使一切都简单化的人的喊声中找出艺术的定义来，那就更难办了。一方面，人们希望天才应当是杰出的，独往独来的，而另一方面，人们又要求天才像大家一样。哎呀，现实是比较复杂的嘛。巴尔扎克曾经在一句话中指出："天才就像每个人一样，但又没有一个人和他是一样的。"艺术也是如此，没有现实，艺术就是子虚乌有的东西，而没有艺术，现实也毫无意义。那么，艺术怎样才能在确乎没有真实的情况下生存下去呢？艺术怎样才能服从于真实呢？艺术家选择自己的对象，同时自己也受到对象的选择。在某种意义上说来，艺术是对抗世界上每一样正在消亡和未完成的东西的反叛。因此。艺术的唯一目标就是向现实提供另一种形式，然而这一现实正是艺术迫不得已要当作其情感之源泉而保存的。在这方面，我们都是现实主义的，同时又可以说，没有一个人是现实主义的。艺术既非对现实的完全抵制，又非对现实的完全接受。它同时既是抵制，又是接受，这就是为什么它必定会受到不断更新、并受到歪曲的原因所在。艺术家经常生活在这样一个模棱两可的状态中，既不能否定真实的东西，却又必然没完没了地在其永不得完善的方面对它提出质疑。为了描画出一种恬静安闲的生活，就必须在画家和苹果之间设置一种对抗和共同的调节。如果在没有世界的明暗的情况下谈不上有什么形式的话，那么形式就得反过来加上那种明暗度。真正的宇宙通过其光辉而唤起物体和雕像，因此它同时也从这些东西中接受了对天空中的光有着决定作用的第二种光。所以，伟大的风格恰恰就在于艺术家和自己的对象之间的地方。

根本就不需要确定，艺术是逃避现实呢，还是服从现实，倒是需要确定，艺术作品究竟应当具有多少现实性。并且以这些现实性作为阻止艺术品飞浮到云彩中，或者阻止其拖着沉重的靴子耷拉在地上的镇重物。每一个艺术家都是按照自己的眼力和能力来解决这个问题的。艺术家对于世界现实的反叛越大，用来平衡那一反叛的现实的重力也就可能越大。但是那个重力是无论如何也不能抑制住艺术家的个人要求的。正如在古希腊的伟大悲剧家、麦尔维尔、托尔斯泰或莫里哀那里表现出的那样，最崇高的

作品将始终是那些保持了现实与人们对现实的抵制间的平衡的作品。它们每一种因素都迫使另一种因素在一种永不停息的充溢中蓬勃向上，从而反映了本身就处于最欢乐和令人断肠的两个极端的生活特征。然后，偶尔出现一个崭新的世界，这个世界虽与所有的世界迥异，但也相同，它虽然特殊，却又一般，充满了天真烂漫的不安之感——有一些时候是让力量和天才的渴望所唤起的。它正是这样的，却又不是这样的；世界什么也算不上，世界就是一切——这就是每一个真正的艺术家的相互矛盾的、坚持不懈的呼唤声。这种呼唤使他站立着，睁大双眼；有时这喊声还为这个沉睡的世界上所有的人唤起那种正在流逝并引人注意的现实的形象，而我们则无须了解这种现实就可把它辨认出来。

同样，艺术家既不能逃避自己的时代，又不能使自己迷失在其中。如果他逃避这个时代，就只好在真空中说话了。但是，相反的倒是，既然他把自己的时代当作自己的对象，那他就断然肯定，自己的生存是主体，并且不能完全屈从于它。换句话说，就在艺术家选择分享大家命运的时刻，他也就断言自己是一个个人了。他不能回避这种模棱两可的现象。艺术家从历史选取自己目睹或经历过的东西，不管是直接的还是间接的——也就是说，最近发生的事件以及今天仍活着的人，而不是与当代艺术家看不见的未来有关的那种最近事件。以还未生存于世的某个人的名义对一个当代人作出判断只是预言的功能。但艺术家却能估价那些提供给他的仅仅是与当代人有关的神话传说。预言家不管是有宗教信仰的，还是有政治信仰的，都能作出绝对的判断，而正如大家所知道的那样，他们是无所顾忌地这样干的。但艺术家却不能这样做。如果他作出绝对的判断，就等于专横地把现实划分成善良的和丑恶的，因而就沉溺于情节剧之中了。相反的是，艺术的目的并不是要制定法规，或成为至高无上的主宰，而是要取得人们的理解。有时，由于得到了人们的理解，它确实高高在上，支配一切。但是没有一部天才之作是建立在仇恨和轻蔑的基础上的。这就是为什么艺术家在其缓慢进展的尽头要求赦免、而不要求判罪的原因所在。他不是法官，而是一位辩护人。他是活的生物的永久辩护者，因为那种生物是有生命力的。他真正是为赞成热爱近邻而辩护，而不是为热爱遥远的陌生人而辩论。因为那后一种爱贬低了当代的人道主义，直到它成为法庭的问答手册为止。而不同的是，伟大的作品最终将使一切法官惊慌失措。有了

这样的作品，艺术家在向人类最崇高的形象致敬的同时，又在最邪恶的罪犯面前俯首屈尊。王尔德曾在狱中写道："在这个悲惨的地方，和我生活在一起的不幸之人，没有一个不是站在与生活的秘诀有着象征性关系的地方。"不错，那种生活的秘诀恰好同艺术的奥秘相一致。

一百五十年以来，一直属于一个商业社会的作家（只有极少数除外），认为他们是可以生活在幸福和毫无责任感的圈子里，他们确实生活过，但然后又孤独地死去，正像他们活着时那样。但是我们20世纪的作家却再也不会孤独下去了。相反，我们必须懂得，我们决不能回避共同的灾难，我们唯一的正当理由（如果确实有的话）就是尽我们的可能，大胆地说话，为那些不能这样说话的人声张。但是我们必须为所有那些在此时此刻仍然受苦受难的人说话，不管正压迫着他们的美国及其同伙们过去或未来的荣誉是什么，对于艺术家来说，没有任何享有特权的虐待者可言。这就是为什么甚至在今天，而且特别是今天，美还不能为任何党派服务；从长远看来或从短期看来，它也只能去为人们的痛苦或自由服务。唯一真正有责任感的艺术家就是那些积极参加战斗的人，但至少说，他拒绝参加正规部队，因此，仍然是一个自由主义人士。他在美里面发现的教益（如果他正当吸取的话），并非自私的教训，而是牢不可破的兄弟般友谊。因为受到如此看待，美便从未奴役过任何人。相反的倒是，几千年以来，每一天、每一秒钟，美都减轻千百万人的苦役，有时甚至使一部分人永远得到解放。说到底，也许艺术的伟大就存在于美好和痛苦之间的永久张力，这个张力还居于人的爱情和创作迷狂之间，难以忍受的孤独和精疲力尽的人群之间，以及拒绝和同意之间。艺术在两个峡谷之间进展，它们分别是轻浮和宣传。在伟大的艺术前进的峻岭上，每迈出一步都是一次冒险，一次极大的冒险。然而，在那种冒险中，而且只有在那个地疗，才隐居着艺术的自由。难道那是一种更像禁欲教规的艰难的自由吗？什么样的艺术家才会否认这一点呢？什么样的艺术家才敢于宣称，自己能够胜任这一永不停止的任务呢？这种自由预示着一种健康的身心，一种反映心灵力量的风格，以及一种耐心的蔑视。如同一切自由那样，那是一次永久的冒险，一次使人精疲力尽的冒险，因此这就是为什么人们今天回避冒险的原因所在，就像他们回避要求苛刻的自由那样，其目的是为接受任何类型的束缚，同时获得最起码的一点心灵的安逸。但是如果艺术不是冒险又是什么呢？它的正当理由又在何处呢？不，自由的

艺术家与其说是一个舒适安逸的人，倒不如说是一个自由自在的人。自由的艺术家就是那种以极大的努力来创造出自己秩序的艺术家。他必须使之井然有序的东西越是散漫，他的规划就会严格而且他就越要主张自己的自由。纪德曾说过一句话尽管这句话很容易为人们误解，但我始终是赞成的，他说："艺术依赖强制而生存，但却因为自由而死亡。"这话千真万确。但这决不能被解释为这样的意思：艺术是可以受到控制的。艺术仅仅依赖于自身的强制而生存；而受到其他一切强制就会死亡。相反地，如果艺术不强制自己，就会沉溺于胡言乱语，并成为仅仅是幽灵的奴隶。因此，最自由的艺术和最反叛的艺术将成为最经典的艺术；它将成为对最大的努力的报答。只要一个社会及其艺术家不接受这种长期的、自由的努力，只要它们在消遣娱乐的安逸或顺应潮流的安逸中变得松弛起来，沉溺于为艺术而艺术的游戏中，或者热衷于鼓吹现实主义艺术，它的艺术家就会迷失在虚无主义和荒芜的境地。说这话就等于是说，今天的复兴取决于我们的勇气和清醒的意志。

是的，这种复兴就掌握在我们大家手中。如果西方要使任何反亚历山大[①]的人把佩剑斩开的文明的难解之结系在一起，那就完全取决于我们了。为了这一目的，我们必须承担为了自由而作出的一切冒险和努力。没有必要去知道我们是否将通过追求正义来竭力维护自由，但这一点是必须知道的：没有自由，我们将一无所获，我们就会既失去未来的正义又失去古代的美。单是自由就把人们从孤寂中吸引出来了；但是奴役仍然主宰着孤寂的人群。艺术通过我试图阐释的那种自由的本质把人们团结起来，而专制暴政则使人们分开。因此，艺术之所以会成为每一种压迫形式标明的敌人，就不足以令人惊奇了。

我们的结论将是简单的。它的内容将包括我们在历史的喧嚣与骚动中所说的话，"让我们欢乐吧"。让我们为自己作为人而欢乐，让我们为自己作为艺术家而欣喜。西方艺术将逐步恢复自己的力量和尊严。

不负责任的艺术家的时代结束了。当艺术自由的唯一目的是保证艺术家安逸舒适时，它就没有多少价值了。

（王宁　译）

---

① 这里指俄国沙皇亚历山大一世。

1958年获奖作家

[苏联]鲍利斯·列奥尼多维奇·帕斯捷尔纳克

Бгорис Пеони Аович Пастернек（1890—1960）

三个影子

一

1917年7月，爱伦堡[1]受勃留索夫之托，找到了我。于是我认识了这位聪明的作家，他的气质跟我是完全相反——他能干、开朗。

那时，政治流亡者们像潮水一般，开始大批涌向国内。当年这些人，还有其他一些人，在国外赶上了战争，因而被禁止离境。安德列·别雷[2]从瑞士归国，爱伦堡也回来了。

爱伦堡对我谈起茨维塔耶娃，赞不绝口。他还把她的诗拿给我看。革命初期，在一次募捐晚会上，我听过她和别人一起朗诵诗歌。军事共产主义时期，有一年冬天，我为了什么事情去找她，我讲了一些鸡毛蒜皮的事，她在回答中说了一些无关紧要的话。那时我不习惯于茨维塔耶娃的声音。

那时，我的听觉为稀奇古怪的遁词和对周围惯用语的破坏所糟蹋，正常话我全听不入耳。我常常忘记，语言本身，除了附加给它的花哨东西以外，也含有一些内容，也可以有一定的意义。

---

①伊·爱伦堡（1891—1967），俄罗斯作家。
②安·别雷（1880—1934），俄罗斯作家。

正因为茨维塔耶娃的诗写得十分和谐，诗的意思清晰明确，正因为她的诗只有优点而无缺陷，反而成了我接受时的阻力，妨碍我理解它的实质。我处处寻找的不是实质，而是不相干的俏皮。

我对茨维塔耶娃长期估计不足，同样出于不同的原因，我对其他许多人——巴格里茨基[①]、赫列勃尼科夫[②]、曼德尔施塔姆[③]、古米廖夫[④]也都估计不足。

我已说过，不善于有见识地表达思想并把胡言乱语视为美德和迫不得已的独出心裁的青年人当中，只有两个人，即阿谢耶夫和茨维塔耶娃，还像个正常人在讲话，并用古典的语言与风格写作。

突然，这两个人都放弃了自己的特长。阿谢耶夫被赫列勃尼科夫的榜样所迷惑。而茨维塔耶娃，在她的内心中发生了变化。不过，我早已被变化前的、原来的、继承传统的茨维塔耶娃征服了。

二

她的诗必须精读。当我如此做了之后，展现在我面前的是无限的纯洁和力量，使我为之目瞪口呆，周围从未见过类似的东西。还是让我讲得简练一些吧！除了安年斯基[⑤]和勃洛克，还有稍加限制的安德列·别雷之外，早期的茨维塔耶娃是所有其他象征主义者，甚至他们的总和所可望而不可即的人物。我这么说并没有违心之意。当那些人的语汇在臆造的公式和没有生命的古体文的世界里徒劳无益地挣扎时，茨维塔耶娃已冲破重重的困难，正在真正创作的上空自由翱翔，她以不可比拟的高超技术轻易地完成了创作任务。

1922年春，那时她已经在国外了，我在莫斯科买了一本《里程》——她的小小的诗集。茨维塔耶娃抒情诗的形式有一种威力，立刻把我制服了。这是她呕心沥血摸索出来的形式，它不是软绵绵的，而是浓缩精练的，读她的诗不会在每一行上有上气不接下气的感觉，而是让你不间断节

① 爱·巴格里茨基（1895—1934），俄罗斯诗人。
② 维·赫列勃尼科夫（1885—1922），俄罗斯诗人。
③ 奥·曼德尔施塔姆（1891—1938），俄罗斯诗人。
④ 尼·古米廖夫（1886—1921），俄罗斯诗人。
⑤ 伊·安年斯基（1856—1909），俄罗斯诗人。

奏，一气读完下面的诗句，这些诗句又根据各自阶段而有所发展。

这些特点中含有一种亲密关系，也许是我们受过相同的影响，或者在性格形成方面有一致的动力，或家庭与音乐起了同样的作用，还有相同的出发点、追求相同的目的和相同的偏爱。

我往布拉格给茨维塔耶娃写了一封信，满篇赞美和惊讶，因为我是这么长久地忽略了她，又是如此迟晚才认识了她。她给我回了信。我们开始通信，到了二十年代中期来往书信尤为频繁，那时她的《手艺》一书已问世，莫斯科人也晓得了她那几部大规模和内涵博大、新颖夺目、不同凡响的长诗《未了之诗》、《山峦之诗》、《捕鼠者》。我们成了朋友。

1935年夏，我到巴黎出席反法西斯大会，当时的我不能自持，我患了将近一年的失眠症，几乎要得心脏病了。我在那儿认识了茨维塔耶娃的儿子、女儿，还有她的丈夫，我像爱兄弟一般爱上了这个有魅力的、细心的和坚强的人。

茨维塔耶娃的几位家属坚决主张让她返回俄罗斯。一部分原因是思乡和对共产主义、对苏联的同情在他们身上起了作用；另一部分原因是他们认为茨维塔耶娃不能在巴黎久留，她在那儿如在空洞之中，没有读者的反应，她会白白死掉。

茨维塔耶娃问我对此有何看法。我没有明确的观点。我不知道应当向她提些什么建议，我生怕她和她那可爱的一家人，到了我们这儿，生活会感到困难和不安定。这一家人总的悲剧大大超过了我的顾虑。

三

这篇随笔的开头，写童年的那几页里，我提供了真实的场面，记述了真实的事件，可是写到中间，我改为概述，只限于白描式地描写人物性格。这样做是为了简洁。

如果一件事一件事地讲下去，一个情况一个情况地写下去，记述把我和茨维塔耶娃连在一起的志向与兴趣的过程，那么我就得远远超出自己所规定的写作范围，我就得将它写成整整一部书，因为那时我们在一起经历了那么多的事，这些事千变万化，有喜有悲，总是出人意料，又总是使双

方一次比一次更扩大自己的视野。

在这里，以及在其余的几节里，我不谈个人的私事，只讲一讲实质性的和共同性的东西。

茨维塔耶娃是女人，但她有一颗男性的能干的心，她办事果断，雷厉风行，难以遏制。她在生活中，在创作中都一往直前，贪婪地，甚至像野兽般凶猛地追捕完整性和明确性，在这种追捕中她前进得很远，走在众人的前头。

除了我们所晓得的、为数不多的作品以外，她还写了大量我们尚且不晓得的作品，这是一些气势磅礴的鸿篇巨制，有的采用俄罗斯民间故事的风格，有的利用众所周知的历史传说和神话的主题。

这些作品如能发表，对祖国的诗歌来说将是一桩大喜事，一个大贡献，一下子就会以这些迟到的和及时的馈赠装点祖国的诗坛。

我认为，茨维塔耶娃有待于彻底地重新认识，等待她的将是最高的荣誉。

我们是朋友。我保存过她近一百封回信，我早已说过，损耗与遗失在我一生中曾占有何等地位，但是，我怎么也没有想到有一天竟会把这些细心保存的珍贵书信失掉。它的消逝是由于对它过分细心地保管所致。

战争期间，我经常要去看望疏散到外地的家属。斯克里亚宾[①]博物馆有一位工作人员，她对茨维塔耶娃崇拜得五体投地，是我的好朋友。她建议由她来保管这些信，同时还有我双亲的信，还有高尔基与罗曼·罗兰的几封信。她把这些书信都锁在博物馆的保险柜里，至于茨维塔耶娃的信——她不肯让它离开自己，不肯撒手放在一边，她甚至不相信不怕火烧的保险柜的牢靠的柜壁。

她全年住在郊外，每天晚上回到自己的住地时，随身总是带着装有这些书信的手提箱，到了第二天，天一亮，她又带着它进城去上班。那一年冬天，她返回别墅的家时已经筋疲力尽。下车以后，走到半路上，在森林里，她忽然想起装有书信的手提箱忘在电气列车车厢里了。茨维塔耶娃的信就这样乘车去了，一去未归。

①亚·斯克里亚宾（1871—1915），俄罗斯作曲家、钢琴家。

四

自《安全证》一书发表后，几十年来，我多次想到，如果该书再版的话，我一定补写一章：关于高加索和两位格鲁吉亚诗人。光阴在流逝，没有补写的时机。没有写的这一章，是唯一的空白。现在我把它写出来。

大约在1930年前后的一个冬天，在莫斯科，诗人帕奥洛·亚什维里和他的夫人来看望我。亚什维里是社交界红人，有教养，善言谈，欧洲人派头，美男子。

不久以后，我的家和友人家，两家都出了事，错综复杂，变化多端，给当事人造成精神痛苦。有一段时间，我和我的女伴，后来她成了我的第二个妻子，没有安身之地。这时亚什维里便在他的梯弗里斯家中为我们提供了避难之处。

那时的高加索、格鲁吉亚，那里的人、人们的生活，对我来说都是新发现。样样新颖，事事惊奇。黑色的石头大房子悬在梯弗里斯所有的小胡同上空。最穷的人家把生活从院里搬到街上，他们比北方人更大胆，更少遮掩，他们的生活绚丽多彩，坦荡无遗。民间传说中的象征，充满神秘色彩和救世主降临说，使人们对生活产生种种幻想，如同在信仰天主教的波兰，人人都变成了诗人。在那个年代，社会中先进人士具有如此之高的文化水平和脑力生活，是不多见的。梯弗里斯市内设备良好的区域，颇似彼得堡，二层楼的窗棂弯弯曲曲，如同花篮和竖琴，小巷分外漂亮。不管你走到哪里，板鼓敲打列兹金卡舞曲的节奏声都会跟踪相随。风笛，还有别的乐器的声音像羊咩。黄昏降临到这座南方城市，星斗满苍穹，处处洋溢着从花园、食品店与咖啡馆飘出来的芳香。

五

帕奥洛·亚什维里是象征派时代以后的杰出诗人。他的诗歌建筑在感觉准确的资料上和证据上。他的诗与别雷、汉姆生[①]、普鲁斯特[②]等人的最新的欧洲散文一脉相通，如同这散文一样有意。想不到的情景和准确的观察，给人以新鲜感。这是极富创新精神的诗歌。诗中塞满了种种印象，

---

① 汉姆生（1859—1952），挪威作家。
② 普鲁斯特（1871—1922），法国作家。

但又不失之冗赘。诗中有足够的空间和空气。它在动，在呼吸。

第一次世界大战爆发时，亚什维里正在巴黎的索尔朋[①]大学读书。他绕道返回自己的故乡。在挪威一个荒凉的小车站上，由于大意，他乘的火车开走了，自己还没有发觉。一对年轻的挪威夫妇，农场的主人，从遥远的边区乘雪橇到车站来取信件，他们发现了这位黧黑的南方人的马虎和马虎带来的后果。他们可怜亚什维里，也不知道是怎么和他讲通的，把他带回到自己的农场，在那里等候第二天才能路过此地的下一趟火车。

亚什维里讲话时绘声绘色。他天生善于讲述历险故事。而这类意想不到的事，像小说里的情节一般，又总是让他碰上。他少不了奇遇，他跟奇遇有缘，俯拾即是。

他才华横溢。他的眼睛闪烁着心灵之光，他的双唇燃烧着激情之火。他在各种经历中迸发的热情烘烤着他的面颊，使它变得黝黑，所以他显得比年龄要大，像是一个历尽沧桑、阅历丰富的人。

我们到来的那一天，他把自己的朋友，还有他的小组的成员都召集齐了，他是那个小组的牵头人。我已记不得，当时都是哪些人到了场。大概有他的芳邻、感情真挚的一流抒情诗人尼古拉·纳吉拉泽[②]，还有奇奇昂·塔比泽[③]和他的妻子。

六

那间屋子，我现在仿佛仍然看得清清楚楚。我怎能把它忘记呢？那天晚上还不晓得在那间屋子里竟会发生如此可怕的事情，我小心翼翼地守护着它，以免把它碰碎。我把那间屋子和后来在那间屋子里及它的附近发生的所有可怕的事，都深深地埋在心底。

为什么让我认识了这两个人？我们之间算是什么关系？他们两人成了我生活中的一个组成部分。我不偏爱其中任何一人，他们是分不开的，彼此取长补短。他们两个人的遭遇，还有茨维塔耶娃的遭遇，是我经受的最大的悲痛。

---

① 即巴黎大学。
② 格鲁吉亚诗人。
③ 奇·塔比泽（1895—1937），格鲁吉亚诗人。

七

如果说，亚什维里一切表露于外，如同离心器，那么奇奇昂·塔比泽则处处内向，他写的每一句诗，走的每一步路，都在邀请你到他丰富的、充满悬念和预感的心房中去。

他的诗的主要特点，是给人一种感觉，觉得它有无穷无尽的抒情能量。每首诗都是如此，未尽之言和要说的话比已经说出的分量更重。这心中尚未触及的储备的存在，造就出一种衬景和他的诗歌的第二层，使诗带有一种特殊情绪，这种情绪贯穿了他的所有诗作，形成了诗主要的、苦涩的美。他诗中的心和他本人的心一般博大，这是一颗复杂的、隐秘的心，它全部趋向善良，并有明察一切的本能和自我献身的精神。

当我怀念亚什维里时，市内的一些场面便映入脑海，房间、争论、公开场合的演说，还有他在热闹的晚宴上火花四溅的口才。

塔比泽则使我联想到大自然的造化，脑海里浮现出来的是农村景色，鲜花盛开的辽阔的平川，大海的波涛。

云朵在飘拂，远方，与流云并排的是起伏的山峦。身体健壮、个子不高的诗人，含着微笑，和白云和群山融会在一起了。他走路时有些抖瑟，欢笑时全身颤动。瞧，他站了起来，侧身靠在桌前，用刀子敲了敲酒杯，准备发言。他习惯于把一个肩膀抬得比另一个肩膀高一点，所以觉得他有些歪斜。

在科焦雷，公路转弯的地方，有一栋房子。公路沿着房子的正面向上爬去，然后绕过房子，又经过它的后墙。因此，从这栋房子可以前后两次望见沿着此路步行的和乘车的所有人。

在那紧张的年月里，按别雷的挖苦的说法：唯物主义的胜利消除了天下的物质。没有吃的，没有穿的。周围没有感受的东西，只剩下了思想。要说当时我们没有死掉，多亏梯弗里斯能人朋友们的功劳，他们不断地弄到和送来一些东西，也不知道出版社凭什么预支我们款项。

我们聚到一起，交流新闻，共进晚餐，相互之间读些作品。凉爽的风阵阵袭来，如同用纤细的手指头迅速地翻弄着白杨树的银色叶子，叶的背面像白色的丝绒。空气里散发着南方醉人的芳香。夜，宛似车上挂的斗子，在高空中慢慢地转动，把它那缀满星星的笨重的车厢翻转过来。公路上，人在走，牛车和汽车迤逦，而从这栋房子里可以两次看到他们。

我们在格鲁吉亚军用公路上，也许是在博尔若米，或在阿巴斯图马尼，也许是在云游之后，赏美之后，冒险之后，豪饮之后，我们每个人随身带着自己的东西，我带着自己在巴库利纳摔倒时碰伤的眼睛，来到列昂尼泽家中做客。列昂尼泽是独具一格的诗人，他比任何人都与他用之写作的语言的奥妙有千丝万缕的关系，因此他的诗也最难翻译。

夜间在森林中的草坪上举行宴会，有美丽的主妇，两位可爱的小女儿。第二天，吹着风笛的民间流浪诗人突然光临。他出口成章，依次即兴祝愿全桌各位，他对每位客人都有一套相应的祝词，他善于抓住任何一个理由来敬酒，比方说，为了我那碰伤了的眼睛。

我们或者在海上，在科布列基，在暴雨下骇浪中，西蒙·契科瓦尼[①]和我们同住在一家旅馆里，他后来成为塑造色彩鲜明的形象的大师，不过那时他还非常年轻。在崇山峻岭的线条之上，在地平线上，一个微笑着的诗人的头和我并行，还有他那不寻常的天才的光明特征，他的微笑和脸上留下的悲伤与命运的影子。如果我现在在这几张纸上再次跟他告别，那么让他把这视为是和其他所有回忆在告别吧！

（乌兰汗　译）

① 西·契科瓦尼（1902—1966），格鲁吉亚诗人。

1962年获奖作家

[美国]约翰·斯坦贝克

John Steinbeck（1902—1968）

威斯康星游记

伊利诺斯为我们展现了一个美好的秋天，清新而爽朗。我们向北朝威斯康星快速驶去，途经一片良田和嘉木。这是一个绅士的庄园，整洁雅致，四周围着白色篱笆，我想庄园主一定有额外的收入来补助庄园。我不相信靠种地能维持庄园并养活它的主人，犹如一个漂亮的妇人需要一群登徒子的资助，但这个事实并不减少她的妩媚。

我从来没有到过威斯康星，但我听人说起过它，吃过它的奶酪，其中有一些可以与世界上的任何奶酪媲美。我还看过有关它的电影。当我在十月金秋来到威斯康星时，我才知道威斯康星是一个巨大的平坦的奶牛场，生产着大宗奶制品。这里的空气中充满了奶油色的阳光，气候清新爽朗，每一株不畏霜冻的树都开了花，隆起的群山不是联结在一起，而是分散和孤立的。大地富得流油，肥胖的奶牛和猪遍布绿野，地上的玉蜀黍支起了小小的帐篷，满目都是南瓜。威斯康星真是一个可爱的州，一个极有魅力的州。

我不知道威斯康星是否有一个品尝奶酪的节日，但作为一个奶酪爱好者我相信应该有。州中到处都是奶酪，奶酪中心，奶酪合作社，奶酪商店和摊子，甚至还有奶酪冰激凌。

我看到路旁有一座巨大的建筑物——世界上最大的海贝商

店，它就在威斯康星。威斯康星还有许多怪事。我听说过那里有个山谷，但没有料想到竟是一个冰河时期冰雕玉琢的怪异地域，一个由水和蓝色、绿色岩石组成的闪光的奇特地域。人们来到这儿，似乎是在梦中见到了另一星球，因为它具有非地球的性质，或者它是地球更年轻时、与现在差异很大时代的雕刻记录。紧靠着梦境般的水道是我们时代的大杂烩，汽车旅馆，热狗摊，出售夏季游客心爱的价廉而粗俗物品的商店，这些点缀性建筑在冬天关闭，即使开门，也会使威斯康星山谷大煞风景。

这天晚上我停留在一个山头上，这是货车司机聚会的特别场所，运送牲口的巨大卡车在这里停歇，车上已经清除了送货留下的废料。周围粪肥堆积如山，上面是苍蝇形成的蘑菇云。查利微笑着转来转去，欣喜地用鼻嗅着，宛如一个美国妇人在一家法国香水店中。我不能批评它的爱好。正如有一些人喜欢这件东西，而另一些人喜欢别的。粪肥气味浓烈，带泥土气息，但并不令人恶心。

夜色愈浓，我和查利高兴地走向山顶，俯视着下面的小山谷。一片纷乱的景象。我以为是过多的驾驶货车扭曲了我的视觉，使我的判断发生了错乱，因为山脚下黑暗的大地似乎在活动，它似乎不是水而是黑色液体。卷起阵阵波纹。我快步下山去以消除曲解。啊，原来是火鸡！整个山谷的地上铺满了火鸡，好像有成百万只，密集地覆盖着大地，我大为欣慰。当然，这是一个为供应感恩节用的火鸡储藏库。

这样乱哄哄地紧密挤在一块是火鸡在夜晚的习性。我记得我在青年时代，就曾看到牧场上火鸡成群地聚集和栖息在丝柏林中，以避开野猫和土狼，据说这是火鸡有智慧的表现。其实，火鸡是愚蠢的和歇斯底里的。它们似乎属于狂躁和抑郁类型，一会儿拍打红色的翅膀咯咯叫唤，展开尾巴，作出战斗的威吓姿态，一会儿又胆怯地拥挤在一块，聚集成易受袭击的一群。很难想象它们与其他野性未泯的聪明的多疑的同类有关联。在这儿，它们成千上万地铺盖着大地，等待着趴在美国人的碟子里。

驱车离开威斯康星州的路上，要经过著名的姊妹城市圣保罗和明尼阿波利斯，我从来没有到过这两个著名的姐妹城，我知道这是一种羞耻。当我驱车穿越这两个城市时，却仍然没有见到它们。因为我的车被卷入了一个巨大的交通旋涡，牧场的货车和咆哮着的卡车组成的浪涛滚滚而来。令我不解的是为什么我周密计划的一条路线会被粉碎，如果我在幸运的无知

状态下朝着一个想象的目标莽撞过去，说不定倒能顺利通过。为此，一大早我就重新察看了地图，草拟了一条我想要走的路线。至今我仍留有那个傲慢的计划——由10号公路进入圣保罗，然后慢慢渡过密西西比河，这儿的密西西比河成S形曲线，我必须三次渡河。在这次愉快的远游之后，我还打算穿过久已慕名的黄金峡谷。我设想着按我的计划行驶。

来往的车辆像一个巨浪冲击着我，把我推向前去，一小块闪亮的东西在前面跳跃，那是一辆半街区长的石油车。在我后面是一辆高大的装有自动水泥搅拌机的货车，在我右边是一辆装有原子炮的大卡车。和平常一样我感到惊慌而且迷了路。像一个衰惫的游泳者，我向右拐入了一条美好的街道，但被一个警察拦住了。他告诉我卡车是不准进入这儿的。他把我重新赶回了黑色的车流中。

我驱车良久，眼睛始终没有离开周围那些庞然大物。我的车必须渡河，但我始终找不到河，一直没有见到河。更没有看到圣保罗或明尼阿波利斯。我所见到的只是卡车的洪流；听到的全是摩托的轰鸣。空气中充满了柴油机的烟雾，它在我肺里燃烧。查利咳了一阵，我不时用手轻拍它的背。当我在路上遇到红灯时，我才发现我已行驶在疏散的通道上，费了好些时间我才穿进去。我的头脑晕眩，我已经失去了一切关于方向的知觉。但是“疏散通道”的路牌接连不断。当然，这是一条规划的躲避路线，是一条至今尚未投下炸弹的出逃路线，一条因恐惧而设计的道路。我从内心理解它，因为我看到过逃跑的人群因道路堵塞，狼狈奔逃到我们自己设计的悬崖上。突然我想起那个山谷和火鸡，我奇怪我怎么会想到笨拙的火鸡。说实在的，这时，我才感到火鸡胜过我们！

我花了将近4个小时才通过两个姊妹城。当然，也没有找到黄金峡谷。查利没有帮什么忙，它没有卷入一场目的在于逃走的赛跑。

在这忙乱的时刻我必须再次渡河。因为我要回到美国的10号公路。它在密西西比的东侧。乡村广袤开阔，我精疲力竭地停在一家马路边的餐馆门口。这是一家德国餐馆，备有香肠泡白菜，柜台上挂着一排闪亮的没有用过的啤酒瓶。当时我是唯一的顾客，女侍者是一个瘦削黑脸的矮个子。我说不清她是一个年轻淘气的姑娘，还是一个非常活泼的老妇人。我要了油煎香肠和泡白菜，啤酒是装在罐内送来的。油煎香肠糟透了，而泡白菜则淡而无味。

“你能帮我忙吗？”我问那位年轻又老的女侍者。

“你遇到什么麻烦？”她说道。

“我有点迷路了。”

“你说的迷路指什么？”

厨师从窗户中探出身，把光着的肘靠在服务台上。

“我想去索克中心，但看来我到不了那儿。”

“你从哪儿来？”

“明尼阿波利斯。”

“那么你在河这边干什么？”

“唔，看来我在明尼阿波利斯也迷了路。”

她瞧着厨师，说道：“他在明尼阿波利斯迷了路。”

“没有人会在明尼阿波利斯迷路的，”厨师说道，“我出生在那儿，我了解它。”

女侍者说道：“我生在圣克劳德，我不会在明尼阿波利斯迷路。”

“我打算到索克中心去。”

厨师说道：“如果停留在大路上是不会迷路的。现在你应该在52号公路上。越过圣克劳德然后停留在52号公路上。”

“索克中心是在52号公路上吗？”

“是的。你一定对这一带很陌生，才在明尼阿波利斯迷了路。我蒙上眼睛也不会迷路。”

我有点火气地说：“难道你在奥尔巴尼和旧金山不会迷路？”

“我没有到过那儿，但我打赌我不会迷路。你在索克中心有亲戚吗？”厨师问。

“没有，我正想上那儿去瞧瞧。辛克莱·刘易斯[①]就出生在那儿。”

“呵！是的。他们搞了些宣传。我想有不少人到那儿去，这对那个城市大有好处。”

“他是第一个把我国这个地区告诉给我的人。”

“谁？”

“辛克莱·刘易斯。”

“呵！是的。你知道他？”

---

① 辛克莱·刘易斯（1885—1951），美国现代著名小说家。

“是的。我刚刚读过他的作品。你说我要越过圣克劳德，停留在52号公路上？”

厨师说道：“我不认为这个叫什么的人还在那儿。”

“我知道。他已经死了。”

“你别说了。”

（申奥 译）

1963年获奖作家

[希腊]乔治·塞菲里斯

George Seferis（1900—1971）

成　人[1]

从那以后我看见了许多景致：远远延伸到天边的绿色平原，人和种子，在一片有极大诱惑力的潮湿地里；悬铃木和枞树；波光粼粼的湖泊和由于失掉了声音而变得神圣的天鹅——这景色，当我的任性伙伴，那位巡游表演者吹响那支磨损了他的嘴唇并以其凄厉音调摧毁了我计划建筑的一切如洁利科[2]的地方的喇叭的长长的号角时，便展开了。我在一个天花板很低的房间里看到一幅古画；一大群人在赞赏它。它显示着拉撒鲁[3]的升腾。我不去回想画中的基督或拉撒鲁。仅仅记得在一个角落里，当某人仔细地注视着那个奇迹时他脸上表现的厌恶之情。他在努力用他那块包在头上的大布保护自己的呼吸。这位“文艺复兴”的绅士教育我不要对“基督再临”抱什么希望……

他们告诉我们当你服从时便会胜利。

我们服从了并且找到了废墟。

他们告诉我们当你爱时便会胜利。

我们爱了并且找到了废墟。

---

① 《斯·萨拉西诺斯先生描写一个人》之五，选自《习作集》。

② 巴勒斯坦的一个古城。

③ 《圣经》里的一个乞丐，在世间受尽苦难，死后进入天堂。

他们告诉我们，当你委弃自己的生活时便会胜利。

我们委弃了我们的生活，并且找到了废墟。

我们找到了废墟。如今既然我们已一无所有，便只有重新发现我们的生活。我设想谁要是重新发现了生活，尽管有那么多的报纸，那么多的情感，那么多的辩论和那么多的教导，他将仍是一个像我们这样的人，不过有一个稍稍倔强些的记忆罢了。我们自己还不禁要回忆我们所付出的代价呢。他只会记起他从自己的每一项损耗中所获得的东西。一堆火光能记住什么呢？它稍一记不住它所需要记的东西，它就熄灭；如果它记得比需要记忆的稍多一点，它也会熄灭。要是它燃烧时能教我们正确地记忆，那就好了。我快要结束了；要是有别的人能够在我结束的地方开始，那多好啊！有些时候我有这样的印象，好像我已到了极限，一切都已安排好，随时可以协调地合唱。机器可以随时开始转动。我甚至想象它已经在动，活泼地，像个出乎意料新颖的东西。但是还有别的什么：一种微小的障碍，一粒沙，愈来愈小，可是并不完全消失。我不知道该怎么说或怎么做。有时那个障碍在我看来像是乐队某个音响中的一颗泪珠，使得它喑哑了，直到被溶解为止。而且我有一种难以忍受的感觉，觉得我今生的余年都不足以溶解我灵魂中的这颗泪珠。我时常想，如果他们要把我活活烧毁，那么在这个固执的时刻我是怎么也不会投降的。

谁会帮助我们呢？有一次，那时我还是一名海员，一个六月的下午，我发现自己独自在一个岛上，在阳光中，成了一个跛子。一阵宜人的来自西北的季风将缕缕情思送上我的心头；就在那时候，一位穿着透明得肌肤毕现的衣服、苗条得像只瞪羚[①]的少妇，以及一个在几步之外默默地凝望着她的眼睛的男人，他们走过来在离我不远的地方坐下。他们讲一种我不懂的语言。不过他们的话并不重要，而他们彼此交换的一动不动的眼色，似乎使得他们的眼睛都瞎了。我常常想起他们，因为他们是我唯一见过的、没有那种在别的地方处处见到的贪婪或者急促神态的人，那种神态把人们划分为不是狼群便是羊群。同一天在岛上一个小教堂（这种教堂你会偶然进去，并且一出来它就不复存在了）里，我再次遇到他们。他们彼此仍然保持同样的距离；不过后来他们靠拢和抱吻起来。那个女人成了一个模糊的形象，接着便消失了，尽管她本来就那么娇小。我暗想他们究竟知

① 一种产于北非及亚洲的动物。

不知道自己是怎样逃脱这尘世罗网的呢……

如今是我走的时候了。我认识一株张盖在海边的松树。每到正午它为疲倦的人提供一片如我们的生命那么长的阴凉，到晚上凉风穿过松针奏起一支奇异的歌曲，犹如那些在开始再次成为血肉之躯时便废除了死亡的灵魂那样。我曾经在那棵大树底下醒着度过了一夜。天亮时我便感到那么清新，仿佛他们刚刚把我从采石场雕刻出来似的。

啊，要是一个人能够至少像那样活着就好了——不过也没有什么真正的意义。

（李野光　译）

1964年获奖作家

[法国]让-保尔·萨特

Jean-Paul Sartre（1905—1980）

占领下的巴黎

许多英国人和美国人来到巴黎时发现我们没有他们想象的那样消瘦，无不感到惊讶。他们见到妇女穿着优雅的连衣裙，似乎还是新做的，男子的上衣远看也不失气派；他们难得看见通常表明营养不良的苍白脸色和生机萎缩。对旁人的关怀一旦失望，便会变成怨恨：因为我们不完全符合他们事先设想的悲惨形象，我很担心他们会生我们的气。可能他们中间已经有人暗自思量，法国是否应该把战败看做一场好运气，因为战败，当初使它脱身事外，日后又使它不必付出巨大的牺牲作代价就重新取得强国的地位；可能他们和《每日快报》一样认为，比起英国人，法国人在这四年里过得不算太坏。

我想对这些人说几句话。我想对他们解释：他们错了，德国占领曾是可怕的考验，法国不一定就能复兴，而且没有一个法国人不经常羡慕他的英国盟友们的命运。但是，就在我着手做这项工作时，我感到它的全部困难所在。我已经体验过一次这种困惑，那时我刚获释[1]，人家就询问我当战俘的生活：我怎样才能使没有在俘虏营里生活过的人体会那里的气氛呢？只要加重笔触，就能描出一团漆黑，而稍加修饰就能使一切显得

① 1940年6月法军全线溃败，萨特被俘，后来被送往设在德国特里尔的被俘士兵集中营。1941年3月，他搞到一张医生证明，说他“右眼部分失明，难以辨认方向”，获释回到巴黎。

欢悦、快乐。甚至人们所谓的“一般情况”也不代表真相。需要有许多发明，许多技巧才能表现真相，还需要许多善良的愿望和许多想象力才能理解真相。今天我面临一个相似的问题：怎样才能使一个始终未受奴役的国家的居民懂得被占领意味着什么？我们之间横着一道不可能用言词填平的鸿沟。法国人之间谈论起德国人、盖世太保、抵抗运动和黑市交易时一说就明白，因为他们经历了同样的事件，因为他们有相同的回忆。英国人和法国人没有共同的回忆，伦敦骄傲地经历的一切，巴黎却是在绝望和耻辱中经历的。我们需要在谈论自己时不带感情冲动，你们则需要学会听懂我们的声音，学会抓住那些不能言传、只能意会的事情，可以用一个手势或片刻的沉默表示的所有一切。

如果我还是试图让人家看到一点真相，我会遇到新的困难：法国被占领是一个无比巨大的社会现象，它涉及三千五百万人。我怎么能用他们全体的名义发言呢？小城市、大的工业中心和农村的遭遇各不相同。某一个小村庄从未见过德国人，而另一个村里德国人却驻扎了四年。既然我主要住在巴黎，我就局限于描写巴黎沦陷时期的情况。我撇开不谈生理上的痛苦，确实存在但被掩盖起来的饥饿，生命活力的衰退，结核病的蔓延等等；统计数字总有一天会告诉我们，这些不幸曾达到多大的规模，但是说到底英国也有类似的情况；英国的生活水平想必仍然比我们的要高得多，但是你们遭受了轰炸、VI无人飞机的袭击和军事损失，而我们却没有作战。然而另有别种性质的考验；我想写的正是这类考验，我试图写出巴黎人是怎样体验沦陷生活的。

我们首先必须排除广泛传播的形象：不，德国人不是手执武器在街上溜达的；不，他们不强迫平民百姓为他们让路，给他们腾出人行道；他们在地铁车厢里给老年妇女让座，他们见到小孩就会油然而生柔情，去抚摸他们的脸颊；他们接到命令要行为规矩，于是为了遵守纪律，他们就难为情地、用心地做到规规矩矩；他们有时甚至显示一种天真的，但是找不到用途的善良愿望。你们也别以为法国人对他们总是投去某种充满蔑视的目光。诚然，绝大多数居民避免与德国军队有任何接触。但是不要忘记占领是天天存在的事实。有人被问到他在恐怖时期做了些什么，他回答说：“我活下来了……”我们每个人今天都可以做同样的回答。我们活过这四年，德国人也活着，就在我们中间，淹没在大城市的统一生活里。前

几天人家给我看登在《自由法国》[1]上的一张照片，我不禁发笑了：照片上一个膀圆腰粗的德国军官在塞纳河畔一家旧书摊的书箱里搜寻什么，那位旧书摊主，一个留着典型法国式胡子的小老头用冷漠而忧伤的眼光看着他。德国人得意洋洋，他好像把他瘦小的邻人挤到取景框外面去了。照片下面有一行说明："德国人亵渎了从前属于诗人和梦想家的塞纳河岸。"我当然不认为照片是假的；不过这只是一张照片而已，而且是专断地挑选出来的。肉眼的视野更广阔：摄影师看到几百个法国人在几十只书箱里搜寻，同时看到一个德国人，在这个太大的布景里他显得渺小，单独一个德国人在寻觅一本旧书，他是一个构想家，可能是个诗人——总之是一个无害的角色。在街上散步的德国士兵无时不向我们显示的正是这一无害的面貌。人群遇到他们的制服就自动分开，然后又合拢，他们褪色的绿制服在平民的深色便服中间形成一个浅淡的、谦逊的斑点，简直是期待之中的。其次，相同的日常需要使我们与他们交臂而过，同一个人流把我们和他们一起卷走，在一起颠簸，相互混杂：我们在地铁里挤着他们，我们在黑夜里撞到他们。当然，如果接到命令，我们会毫无怜悯地杀死他们，当然我们没有忘记我们的敌意和仇恨；但是这些感情已经变得有点抽象，久而久之我们在巴黎和这些实际上与法国士兵很相像的丘八之间建立起某种可耻的、很难说清楚的休戚与共关系。一种不带任何同情心的相互依存关系，确切说是生理上适应后形成的相互依存。最初，我们只要见到他们便不舒服，后来，我们逐渐学会对他们熟视无睹，他们已具有一种建制的抽象性质，最终使他们变得无害的，是他们不懂我们的话。我在咖啡馆里不下一百次听到巴黎人就在离一个孤独的德国人两步远的地方肆无忌惮地议论政治，而那个德国人坐在桌子边上，面对一杯汽水，目光茫然。他们对我们来说更像是家具，而不是活人。当他们彬彬有礼地拦住我们，向我们问路时——对我们中大部分人这是唯一与他们说话的机会——我们更多感到的不是仇恨而是不自在；说明白了我们不自然。我们想起自己下给自己的不容改变的命令：决不同他们说话。但是，面对这些迷路的士兵，一种古老的助人为乐的人道主义精神在我们身上复苏了，另一个上溯到我们童年时代的命令要求我们对别人的困难援手相助。于是我们就根据当时的脾气和情境做出决定，或者说"我不知道"，或者说"走左手第二条街"。无

[1] 在伦敦出版的法文刊物。

论哪种情况下，我们走开时都对自己不满意。圣日耳曼大街上，有一次一辆军车翻倒在地，把一名德国上校压在车下。我看到十个法国人赶上去把他救出来。我确信他们都仇恨占领者；两年后，他们中必定会有几个人成为法国国内力量[1]成员，在同一条大街上向占领者开火。不过当时又是怎么一回事呢？这个压在自己汽车底下的人是占领者吗？该怎么办呢？敌人的概念只有当敌人和我们之间隔着一条火线时才是坚定、明确的。

然而确实有一个敌人——而且是最可憎的——但是他没有具体的面目。至少见过这个敌人的人很少还能回来为我们描述他的模样。我想把他比做一条章鱼。它躲在暗处攫住我们中最优秀的人，使他们消失得无影无踪。有一天你给一个朋友打电话，电话铃在空无一人的房间里响了好久；你去敲他的门，无人应门；如果门房带着你破门而入，你会在门厅里发现两把靠在一起的椅子，椅腿之间满是扔掉的德国香烟的烟头。失踪者如果是当着他的母亲和妻子的面被抓的，她们会证明说，把他带走的德国人很有礼貌，跟在街上向我们问路的德国人完全一样。当她们到福熙林荫道或者柳林街[2]时，人们彬彬有礼地接待她们，她们临走时偶尔还能听到安慰的话。然而，在福熙林荫道或者柳林街，邻近楼房的居民整天，直至夜深，都能听到惊呼惨叫声。巴黎没有一户人家没有亲友被逮捕、流放或枪决的。似乎城里有好些看不见的窟窿，城市的生命就从这些窟窿里流失，好像它患了找不出确切部位的内脏出血症似的。何况人们很少谈论这些事情；人们掩饰饥荒，更掩饰这一不断的血液流失，这样做部分出于谨慎，部分是出于尊严。人们说：“他们把他抓走了”，而这个“他们”，就像疯子有时用这个代词来指他们想象中的迫害者一样，指的几乎不是一些活人：不如说是某种有生命的、触摸不到的、焦油一般的物质，它染黑一切，甚至使光明失色。夜里，人们听见“他们”。子夜时分，街面上响起几个赶在宵禁前回家的居民急促的、相互隔开的脚步声之后，便是一片寂静。人们知道，这以后，唯一能在外面走动的是“他们的”脚步。很难让别人也体会到这个空荡荡的城市，这个就在我们窗户底下，唯有他们在活动的“无人区”带给我们的印象。住宅绝对不是可靠的庇护所。盖世太保经常在半夜到清晨五点之间出动抓人。好像房门随时可能被打开，放进一

① 德国占领时期法国一个抵抗组织的名称。
② 这两处设有盖世太保的机关。

股寒气，一片夜色和三个客客气气的、带着手枪的德国人。即使我们不说出他们，即使我们不去想他们的时候，他们也在我们中间存在。我们感到他们的存在，只因为周围的物件以某种方式不像过去那样完全属于我们，它们变得古怪、冷漠，好像已成为公有的，好像有一个陌生人的目光破坏了我们家庭里亲密无间的气氛。一到早晨，我们又在街上见到一些赶着钟点上班的德国人，他们腋下夹着公文皮包，看起来不像军人，更像穿军服的律师。我们努力在这些不带表情的、熟悉的脸上找到一星半点我们想象了一夜的那种凶残和仇恨。但是找不到。然而恐怖并不因此消散；这种抽象的，不能落实到任何人身上的恐怖可能正是最难忍受的。至少这是占领时期的主要面貌：请想象，一方面是找不到对象的仇恨，另一方面是一个太熟悉了、叫人恨不起来的敌人，而这两者必须朝夕共处。

这一恐怖还有许多别的原因。但是，在进一步说清楚之前，必须避免一个误会：人们切不要把这一恐怖想象成一种强烈的、惊心动魄的情绪。我已经说过："我们活下来了。"这就是说人们可以工作、吃饭、交谈、睡觉，有时甚至还能发笑——虽然笑声难得听到。恐怖似乎在外面，附在各种东西上。人们可以暂时不去想它，被一本书，一场谈话，一桩事情吸引过去，但是人们总要回到它那儿去的，于是人们发现它从来没有离开我们。它平静、稳定，几乎很知趣，但是我们的梦想和我们最实际的念头无不染上它的色彩。它既是我们的良知的经纬线，又是世界的意义。今天这场恐怖已经消逝，我们只看到它曾是我们生活的一个组成因素；但是当我们沉没在其中的时候，我们对它太熟悉了，有时把它当做我们的心情的自然基调。如果我说它对我们既是不能忍受的，同时我们又与它相处得不错，人们会理解我的意思吗？

据说有些精神病患者总觉得有一个残酷事件打乱了他们的生活。但是当他们试图理解到底是什么事情给他们留下如此强烈的印象，使他们的过去和现在截然断裂时，他们却什么也没有找到，什么事情都没有发生过。我们的情况也差不多。我们无时不感到与过去的一切联系被切断了。传统断裂了，习惯亦然。我们不太理解这个变化的意义，战败本身也不能完全解释这个变化。今天我看清这是什么了：巴黎死了。不再有汽车，不再有行人——除非是某几个钟点在某几个街区。人们在石头中间行走；好像所有人都迁走了，而我们却被遗忘，留下来了。首都的

边边角角还残留一些外省生活情趣；剩下的是一座大城的骨骼，气势不凡但毫无生机，它对我们变得太大太空了：人们一眼望不到尽头的街道显得太宽，距离显得太大，远景显得太开阔——人们在这座空城里会迷失方向，巴黎人于是待在家里或者不离开他们的街区；这些庞大、威严的宫殿一到晚上就坠入绝对的黑暗之中，他们害怕在其间穿行。说到这里，也应该避免夸张：我们中许多人曾经喜欢资产者的宁静生活，喜欢这个失血的首都在月光下古色古香的魅力；但是他们的乐趣也染上一丝苦涩：在自己的街上，围着自己的教学区和自己的区政府散步，感到的却是一种掺杂着忧伤的喜悦，与在月光下参观罗马古竞技场和雅典帕提侬神庙一样，世间还有比这更苦涩的事情吗？一切都是废墟：第十六区[①]无人居住的华屋关着百叶窗；被征用的旅馆和电影院前设置了白色路障，人们会突然撞上去；酒吧间和商店在整个战争期间都关门停业，老板不是被流放，就是死了或失踪了；雕像只剩下底座；花园不是被七拐八弯的障碍物隔成两半，就是被钢筋水泥的暗堡弄得面目全非；还有楼房顶上所有那些尘灰扑扑的巨大字母，那不再点亮的霓虹灯广告。在商店橱窗里，人们看到的广告好像是刻在墓碑上的文字：随时供应酸菜肉丝；维也纳点心；请到图盖[②]欢度周末；专修汽车。你们会说，我们也经受了这一切。伦敦也有过灯火管制和消费限制。这我都知道，但是你们生活里的这些变化的意义与我们的不一样。伦敦即使受到伤害，灯火不明，仍是英国的首都，巴黎却不再是法国的首都了。从前条条公路，条条铁路都通向巴黎；巴黎人呆在自己家里等于呆在法国的中心，世界的中心。巴黎人的野心和爱恋之情囊括世界，他把纽约、马德里和伦敦尽收眼底。贝里高尔、博斯和阿尔萨斯的农庄，大西洋的渔场养育着巴黎，但是我们的首都与古罗马不同，它不是一座寄生城市。它调节交易和民族的生命，它加工原材料，它是法国财富的转盘。停战以后[③]一切都改变了，国土一分为二，割断了巴黎与农村的联系；布列塔尼和诺曼底海岸变成禁区；一堵水泥墙把法国和英国、美国隔开，还剩下欧洲：但是欧洲是一个令人发指的名词，它意味着奴役；历代国王的都城丧失了一切，连同它的政治职能也被设在维

① 巴黎的高等住宅区。
② 法国的一个小镇，有海滨浴场、赌场、赛马场等娱乐设施。
③ 1940年6月，贝当作为法国总理要求德国停火，同月签订停战协定，规定法国北方为德国占领区，南方为“自由区”。7月成立维希政府。

希的傀儡政府夺走了。法国被占领军分割成互不来往的省份，它把巴黎给忘了。这座名城变成一个平淡无奇、不起作用的大量居民集中点，它只能凭吊昔日的光荣，人们不时给它打补针以维持它的生命，全靠德国人决定每周放入一定数量的列车，它才能苟延残喘。只要维希稍加顶撞，只要拉伐尔[①]向柏林输送劳工时不够爽快，人们马上停止给巴黎打针。巴黎在空荡荡的天宇下憔悴，饿得直打哈欠。它与世隔绝，别人出于怜悯或者出于自己的打算才养活它，它只有抽象的、象征性的存在。这四年里，法国人无数次在食品杂货店的橱窗里看到成排的圣埃米里翁酒瓶或墨尔索酒瓶。

他们被吊起胃口，走近去看个仔细，却读到一条告示：空瓶仅供陈列。巴黎也一样，它只是一个空架子。一切都被掏空了：罗浮宫里没有画，国民议会里没有议员，参议院里没有参议员，蒙田中学里没有学生。德国人为了维持门面而组织戏剧演出、赛马和兴味索然的庆祝活动，这不过是为了向世界证明法国安然无恙，巴黎还活着，这是中央集权制度造成的奇特后果。至于英国人，他们用炸弹把洛里昂、鲁昂或者南特夷为平地，但是决定不去碰巴黎。于是我们在这奄奄一息的城市里享受到一种象征性的、死一般的安静。在这个孤岛周围，钢铁和火焰如雨水从天而降；但是，如同我们未被接受参与我们的外省的劳作一样，我们也没有权利分担它们的痛苦。一个象征：这个勤劳、爱动怒的城市变得只是一个象征。我们面面相觑，自己问自己，是否我们本人也成了象征。

这是因为，这四年里，人们抢走了我们的未来，必须依赖别人为生。而对于别人，我们不过是物。英国的广播和报刊无疑对我们表示了友情。但是除非我们太自负或者过于天真，才会相信英国人为了解救我们才打这场伤亡惨重的战争。他们英勇地手执武器捍卫自己的根本利益，我们知道，在他们的考虑中，我们不过是许多因素中间的一项因素。至于德国人，他们想的是怎样用最好的办法把这块土地并入“欧洲”整体。我们感到自己的命运从我们手里滑走；法国像人家放在窗台上的一盆花，天晴时拿出来，天黑了又搬回来，从不征求这盆花本身的意见。

大家知道有一种所谓“丧失自我意识”的病人，他们突然认定“所有的人都死了”，因为他们停止把自己的未来投射到自身之外，而这样

---

① 拉伐尔（1883—1945），在维希政府中先后任副总理和总理兼内务、情报、外交部长。盟军胜利后，在奥地利被美军逮捕并移交法国政府，被枪决。

一来，他们就停止感到别人的未来。最令人痛苦的，可能正是所有巴黎人都丧失了自我意识。战前，如果我们有时满怀同情看着一个孩子，一个年轻男人或女子，那是因为我们预感到他们的未来，因为我们从他们的手势，从他们脸上的皱褶里隐约猜到他们的未来，因为一个活人首先是一个计划，一项事业。但是占领剥夺了我们的未来。我们再也不能在目送一对情人远去时试图想象他们的命运：我们不比一枚铁钉或门上的插销有更好的命运。我们所有的行为都是暂时的，它们的意义限于它们被完成的那一天。工人在工厂里干一天活算一天：第二天就可能断电，德国人可能停止运来原料，人家可能突然决定把他们押送到巴伐利亚或者帕拉丁纳去做苦工；大学生在准备考试，但是谁又敢保证他们准能参加考试呢？我们观看自己，看到的却像是死人。这种非人化，这种把人化为木石的现象实在难以忍受，所以许多人为了逃脱它，为了找回一个未来，就投入抵抗运动。奇特的未来，酷刑、监狱、死亡挡在前面，但是至少这是我们自己用双手创造的未来[①]。不过抵抗运动仅是一种个人出路，而且我们一直知道这一点：没有抵抗运动，英国人照样能打赢战争；如果英国人注定要打输的话，有了抵抗运动也无济于事。抵抗运动在我们心目中主要有一种象征价值；因此许多抵抗运动成员是绝望的：他们也是象征。在一座象征性的城市里发动象征性叛乱，唯有酷刑是真实的。

于是我们就被置身局外。对于我们不再打的这一场战争，我们还因不能理解它而感到耻辱。我们从远处看到英国人和俄国人适应了德国的战术，而这期间我们仍在回味我们1940年的失败：我们败得太快，什么也来不及学到。今天不无嘲讽地庆贺我们躲过这场战争的人不能想象，法国人本来多么愿意继续战斗。日复一日，我们看到我们的城市被摧毁，财富被销毁；我们的年青一代萎靡不振，三百万同胞在德国受尽磨难；法国的出生率大为下降。还有什么战役的毁灭性超过这一切？我们本会乐意做出这些牺牲，如果它们能加快我们的胜利的来临，但是现在这些牺牲没有任何意义，毫无用处，或者说它们对德国人有利。还有下面这一点，可能大家都能理解：最可怕的，不是受苦，也不是死去，而是白白受苦，白白死去。

① 如果硬要给所谓“合作运动”做辩解，或者至少给它找到一种解释的话，不妨说它也是为使法国重获未来而做的一种努力。——作者原注（按：“合作运动”即亲德运动。——译者注）

在被绝对遗弃的境地中，我们有时看到头顶上掠过盟友的飞机。我们的处境实在古怪，以至警报器宣告这些飞机是敌人。命令毫不含糊：必须离开办公室，关闭店铺，躲进防空洞。我们从不服从：我们待在街上，昂首望天。不应该把这一违抗纪律的行动看做徒劳的反抗或者愚蠢的硬充好汉：我们在绝望地注视我们最后剩下的友人。这个坐在驾驶舱里从我们头顶上飞过的年轻飞行员，他以看不见的联系与英国、与美国拴在一起，他代表整个巨大而自由的世界占满了天空。但是他带来的唯一信息却是死亡的信息。人们永远不会知道，我们必须对盟友抱有多大信念，才能继续爱他们，才能和他们一起愿意他们在我们的土地上大肆破坏，才能不顾一切地把这轰炸机当做英国的脸庞来欢迎。如果炸弹没有命中目标，掉在居民区里，人们就想尽办法来辩解，有时人们甚至指责是德国人扔下炸弹以便挑拨我们和英国人的关系，或者是德国人故意迟发警报。大轰炸时期，我曾在勒阿弗尔一位战俘营的难友家里住过几天。头一天晚上，我们围着一台无线电收音机坐下，一家之主带着既天真又令人感动的庄严神情转动收音机的旋钮；他好像在主持弥撒。正当我们收到BBC的首次新闻节目时，我们听到远处传来隆隆的飞机声。我久不能忘在场一位妇女既惊恐万状又欣喜若狂，她小声说道："英国人来了！"一刻钟内，他们在椅子上端坐不动，不管爆炸声越来越近，全神贯注倾听伦敦的声音；他们觉得飞机里的声音更加实在，而他们头顶上的飞机编队赋予了这个声音以五官四肢。但是这类笃信不移的行为要求精神始终处于紧张状态，还经常要求人们压下心头的愤怒。当洛里昂被夷为平地，当南特市中心被毁灭，当鲁昂的腹心受到轰炸时，我们强压下心头的愤怒。但愿你们能猜到这样做需要多大的克制力。有时候怒火无法抑制——然后人们又说服自己不要听凭情绪冲动。我记得1944年7月，我坐火车从商蒂依回巴黎时遇到飞机上的机枪的扫射。这是一列与军事目标完全无关的郊区客车；三架飞机掠过；几秒钟内，头一节车厢里就有三名乘客被打死，十二名受伤。乘客们站在铁道上，看着死者和伤员被放在担架和绿色长椅上抬走——担架不够，人们把附近车站月台上的长椅也搬过来了。激动和气愤之下，乘客们个个脸色煞白，人们咒骂你们，人们责备你们野蛮，不近人情：他们有必要袭击一列无力自卫的客车吗？难道莱茵河那一边的活还不够他们干的？他们最好到柏林去！可不，那边的高射炮想必让他们害怕了，等等。然后，突然有人

找到了解释："听着，通常他们总是瞄准机车，这样不会伤害任何人。只不过今天人家把机车编在最后；于是他们就朝头一节车厢开枪了。他们飞得那么快，没有发觉这个变化。"大家立即闭口不语：人们心头轻松了，因为飞行员没有犯下不能原谅的错误，因为我们可以继续爱你们。我们经常受到诱惑，很想恨你们，我们必须与这种诱惑斗争：在我们遭受的不幸中，这可不是最小的一项，我还可以作证，那一天，在我们的战胜者德国人讥讽的目光下，我们眼看你们在城市近郊造成的火场上冒起浓烟，我们那时候孤独到了极点。

然而我们不敢埋怨：我们内心有鬼。这一隐秘的耻辱折磨我们，我首先在被俘期间体验到这种耻辱。战俘们是不幸的，但是他们做不到对自己生怜悯之心。他们说："想想，我们将来回去了，人家会怎样对待我们？"他们的痛苦又干又涩，令旁人不悦，还因为他们觉得自己理应受惩，这痛苦就像搀着毒药。他们感到自己愧对法国。但是法国愧对世界。为自己的不幸伤心落泪也能带来安慰。但是当我们到处受到蔑视时，我们又怎么可能怜悯自己呢？和我同一个战俘营的波兰人毫不掩饰他们对我们的轻蔑，捷克人则责怪我们在1938年抛弃了他们[①]。有人告诉我，一个从战俘营逃出来的俄国人躲在安茹一名法警家里，他谈到我们时老挂着微笑："法国人，兔子！兔子！"他们自己对我们也不是一直都很温和的，我还记得我们听斯穆茨元帅[②]的某次演说时不得不强行保持沉默。这以后，当然我们转过这样的念头：索性屈辱到底，再增添一些。也许我们本有可能为自己辩护。世界上三个最大的强国花了四年才打败德国；当我们单独抵抗德国的攻击时，我们一上来就被打垮不是自然而然的事吗？但是我们不想辩解；出于为国家赎回荣誉的需要，我们中最优秀的人投入抵抗运动。其他人迟疑不决，内心不安；他们反复咀嚼自己的自卑情结。有一种痛苦人们必须承受：既不能认定自己不该遭此报应，又不能把它当做赎罪手段，你们难道不认为这是世上最难忍受的？

但是，正当我们就要陷入不能自拔的悔恨之中的时候，维希政府成员和合作者们试图把我们推进去，结果反而使我们止步不前了。占领，这不仅是战胜者在我们的城市里长住下来，这也是他们在所有的墙上，所有

---

① 1938年，英、法政府与德国签订《慕尼黑协定》，同意德国占领捷克的苏台德地区。
② 斯穆茨（1870—1950），南非政治家、军人和政府总理。第二次世界大战时站在英国一边，向德国宣战，被封为大英帝国元帅。

的报纸上愿意让我们看到我们自己龌龊不堪的形象。合作者们首先呼吁我们要正视现实。他们说："我们打败了，输要输得漂亮：承认我们的过错吧。"紧接着又说："应该承认法国人轻浮、冒失、爱吹牛、自私。我们一点不了解别的民族。战争是在我们国家分崩离析时突然袭来的。"墙上的幽默招贴嘲笑我们最后的希望。面对如此卑劣的行为，如此拙劣的计谋，我们倒想为自己感到自豪了，可惜，我们刚抬起头就在自己身上重又找到我们真正的悔恨理由。我们就这样整天六神无主，感到不幸却又不敢对自己明言，蒙受耻辱同时羞愧得无地自容。我们的不幸达到顶点：我们每走一步路，吃一顿饭，甚至吸一口空气，都不能不与占领者同流合污。和平主义者们在战前一再向我们解释，一个被侵占的国家应该放弃战斗，作消极抵抗。这话倒是好说，但是为了使消极抵抗有效，火车司机必须拒绝开车，农民必须拒绝犁地。这样做的话，战胜者可能会感到不方便——虽然他们可以从自己国土上取得给养——可是被占领的民族肯定过了几天就会统统死光。因此必须工作，为民族维持徒具外观的经济组织，不管经历多少毁灭和抢劫，为它保存最低限度的活力。然而最微小的经济活动也对敌人有利。敌人扑到我们身上，把他们的吸盘紧贴我们的皮肤，与我们同生共死。我们的血管里生成的每一滴血都有他们一份。人们关于"合作者"谈论得很多。诚然，在我们中间有真正的法奸：对他们我们不引以为耻；每个民族都有自己的渣滓，总有那么一批不得志、心怀怨恨的人利用灾难或革命得逞于一时——一个民族组合中有吉斯林[1]或拉伐尔这样的人存在本是正常现象，如同自杀率或犯罪率一样。但是我们感到不正常的是国家的处境，全国都在与敌人合作。游击队员是我们的骄傲，他们不为敌人工作；然而农民如果想养活游击队员，就得继续饲养家畜，而其中一半必定被运到德国。我们一举一动都有双重意义：我们永远也不知道应该完全责备自己呢，还是完全赞同自己——一种微妙的毒汁使我们最好的举动也带上毒素。我只举一个例子：火车司机和司炉是令人钦佩的。

他们的冷静、勇气和经常表现的献身精神拯救了成千上万人的生命，他们使载着食物的货车安抵巴黎。他们中大部分人是抵抗者而且证明了这一点。但是他们热心保护法国铁路器材却对德国有利：这些被奇迹般保存

① 吉斯林（1887—1945），挪威陆军军官。第二次世界大战中德军占领挪威期间，他与德国人合作，因而他的名字成为"卖国贼"的同义词。

下来的机车随时可以被征用；他们搭救下来的人中，也有前往勒阿弗尔或瑟堡的军人；运送食品的列车也载着军用物资。所以，这些本心只想为同胞效劳的人势所必然站在我们的敌人一边，反对我们的友人；贝当把勋章挂在他们胸前时，实际上是德国向他们授勋。从战争开始到结束，我们没有承认自己的行为，我们无法要求对自己行为的后果负责，病毒无所不在，任何选择都是坏的，然而又必须选择，并且对之负责；我们的心脏每一次跳动都加重一分我们的犯罪感，我们为之毛骨悚然。

维希政府一直要求我们团结一致。如果我们能团结起来反对维希政府，我们被迫过的这种卑污生活可能会变得易于忍受一些。但是不幸未必就能使人靠拢。首先，占领使同一家庭的成员散失世界各地。某位巴黎工厂主把妻子和女儿留在“自由区”，因此——至少在头两年里——不能见到她们，也不能给她们写信，除非寄明信片；他的长子关在被俘军官营里，他的幼子投奔戴高乐去了。不在巴黎的人似乎没有离开巴黎，我们整整四年沉浸在对远方友人的宝贵回忆里，在想念他们的同时，我们回忆着一去不复返的生的温馨和骄傲。不管我们多么努力，回忆随着岁月的流逝逐渐淡化，亲友的面目变得模糊不清。一开始人们经常谈到被俘的亲友，后来就越来越少了；并非人们不再想念他们，而是因为，他们起先在我们心里有痛苦的、明晰的面目，后来变成敞着大口子的空位置，逐渐与我们的贫血症混为一体。我们像缺少脂肪、糖或维生素一样缺少他们。其缺少程度同样彻底，难分轩轾。同样消失了对巧克力或鹅肝酱的回味，对某些阳光灿烂的日子的记忆，对7月14日巴士底广场的舞会，与情侣的一次散步，海滨的一个夜晚以及法国的光荣的回忆。我们的生理需要缩小了我们的记忆。因为人什么都能将就，我们又有了新的耻辱：凑合着我们的贫困，我们饭桌上的芜菁、甘蓝和我们仍享有的少得可怜的自由，乃至我们干涸的内心活下去，我们变得日益简单化，最后我们只谈论食物，与其说这是出于饥饿或对明天的恐惧，不如说因为寻找食物“来路”是我们唯一够得着去做的事情。

何况占领唤醒了古老的纠纷，加剧了法国人之间本来存在的不和。法国分成北区和南区，使巴黎和外省以及北方和南方之间古老的对立重新复活。克莱蒙-费朗和尼斯的居民指责巴黎人与敌人达成协议；巴黎人责怪“自由区”的法国人是“软蛋”，说他们因自己未“被占领”，盛气凌

人地显示自私的满足心理。在这一方面，应该说德国人践踏停战条约，把全法国置于占领军直接控制下，倒是帮了我们一个大忙：他们重建了我们民族的团结。但是别的冲突依然存在，例如农民与市民的冲突。农民长期以来一直以为自己受城里人的蔑视，这下轮到他们报复，对城里人趾高气扬了；后者反过来指责他们为黑市提供货源，存心使市民挨饿。政府则火上加油，它发表的讲话一会儿把农民捧到天上，一会儿责备他们把收获隐藏起来。豪华餐厅的倨傲气派更使工人与资产阶级敌对。说实话，光顾这类场所的主要是德国人和一小撮“合作者”。但是这类场所的存在使社会不平等有目共睹。劳动阶级也不可能不知道，主要是他们被征发到德国去做劳工，资产阶级没有或几乎没有被触动。据说这是德国人运用策略的结果，他们有意挑起不和，或者这只是因为工作对德国更有用？我不知道该怎么想。但是这也是我们不能有明确见解的一个标志：我们不知道应该为大学生中的大多数免于流放而庆幸呢，还是应该出于患难与共的精神，希望这一厄运不分区别地打击所有社会阶层。为了面面俱到，需要指出，战败加剧了两代人之间的冲突。四年内，1914年后的老兵责怪1940年的士兵们打输了战争，而后者又指责他们的前辈丢失了和平的机会。

不过你们不要想象法国陷于四分五裂。真相没有那么简单。这些争执主要表现为对一个巨大的、笨拙的团结愿望的阻碍。可能历史上从未有过如此多的善良意愿。人们朦胧地向往着新秩序的来临。雇主就整体来说，倾向于对雇员让步。无论何地，每当两名地铁乘客在拥挤的车厢里互不相让，每当一个不够灵活的骑自行车者与一个躲避不及的行人发生争执，人群里总有人轻声说：“这又何苦呢！法国人之间还吵架，当着德国人的面！”但是占领造成的局面本身，德国人在我们之间竖立的壁垒以及秘密斗争的需要，使得这些善良意愿在大多数场合派不上用场。所以这四年是一个漫长的、无力实现的团结之梦。当前局势之所以紧急、令人焦虑，也在于此。壁垒倾圮了，我们的命运握在自己手里。是重又复苏的古老纠纷，还是这个巨大的团结愿望将取得胜利呢？你们从伦敦望着我们，请你们大家多少保持一点耐心：占领时期的回忆还没抹掉，我们刚刚醒过来。拿我来说，我在街角遇到一名美国兵时，会本能地突然一惊：我以为他是德国人。反过来，一名躲在窖里的德国军人迫于饥饿出来投降，巴黎解放后半个月他就可以骑自行车在香榭丽舍大街畅行无阻。人们太习惯德国人

的存在了，以至对他们视而不见。我们需要许多时间才能忘记过去，而明天的法国还没有露出它的真面目。

但是我们首先请你们理解，占领往往比战争更可怕。因为在战争中每个人都可以表现自己是男子汉，而在占领这一暧昧的处境中我们真的不能行动，甚至不能思想。在这个时期——抵抗运动除外——法国大概说不上始终表现得很伟大。但是你们首先应该理解，积极的抵抗必定只能限于少数人。其次，我以为，这一小部分人义无反顾地自愿以身殉难，他们足以补偿我们的种种软弱之处。最后，如果这篇文章能帮助你们衡量我们国家在羞辱，在极度厌恶，在愤怒中忍受的一切，我以为，你们会和我一样认为，它有权得到尊重，包括它的过失在内。

（施康强　译）

1965年获奖作家

[苏联]米哈依尔·亚历山大罗维奇·肖洛霍夫

Михаил Алексанлрович Щолохов（1905—1984）

让他们越飞越高吧[①]

不用说，现在我们应该写得比二三十年前好得多，有分量得多。我国读者大大增长了的文化需求迫切要求我们这样做。在这种情况下，善意的批评自然是必不可少的条件之一。无论是有经验的作家还是青年作家，都需要批评。

然而，大家都知道，有各式各样的批评。穆赫塔尔·奥埃佐夫在发言中说得很对，你批评他，是因为你关心他，爱护他。

哈萨克斯坦作协领导同志的报告中所提出的一些意见便是这种善意批评的范例。这些发言中的尖刻的话并未掩盖他们对同行文学命运的关心。

然而，《文学报》上发表了T.蒙勃利特批评萨比特、穆卡诺夫的文章，这种挖苦人的文章，决不能视为作者怀有帮助同行纠正作品中错误的愿望。这种文章不是帮助作家，而是要毁灭他。

如果作家有意识地创作思想上有害的作品，并且以种种借口企图在作品中贩卖政治上对党和人民有害的“思想”，那我赞成这时的批评应该是“毁灭”性的。这时，不必顾虑措辞，还要把笔当作锋利的剑来使用。但是，如果我们的作家出于某

①选译自肖洛霍夫在哈萨克斯坦第三次作家代表大会上的讲话。标题为译者所加。

种原因创作出失败的作品，那就需要善意的帮助，需要向他指出错在那里，并帮他改正错误。假如有的人过分自信，不相信某些同行的看法，那么，集体的帮助和广泛的创作讨论便是最好的规劝办法，采用这种批评方法，即便是最自负的作家，只要尚未丧失理智，也应明白“一个准尉走对了步子，可全连走不对步子”的情形是不会有的。

……至于说到对青年作家的批评，既要像父亲那样严格要求他们，又要关心他们。有人对我讲过小鹫学飞的时候老鹫是怎样教育它们的孩子的。老鹫把小鹫驮在翅膀上，不许它们下来，逼它们往高处飞，飞起来后，让它们越飞越高，直把它们赶得精疲力尽为止。只有采用这种教育方法，鹫长大了才能学会在云端里翱翔……我们也应用这种方法教育青年作家。应当逼他们越飞越高，让他们今后成为文学中的真正的鹫，而不是落水的乌鸦，也不是饲养的母鸡。鹫是不会折断自己不会飞或起初不敢往高飞的小鹫的翅膀的。我们的批评不应也无权“折断”初学写作作家的“翅膀”。然而，遗憾的是，常常出现这种情况：某位过分热心的批评家，抡起棍子便朝青年作家打过去，打得他对自己的能力失去信心，挨打的青年作家能否飞起来，还很难说。

有人担心，对青年作家实行物质重奖，必然导致他们骄傲自满和创作力衰退，我不同意这种看法。一个具有健全的道德准则的人，不论是年轻还是年老，不管他威望多高，名气多大，都不会骄傲自满。而一个灵魂发霉的人，即使乳臭未干，也会骄傲自满的……

生活中也还会有这样的事……一位初学写作的作家写了一部很一般的作品，而为自己的，比如说吧，三年的劳动成果获得微薄的稿酬，书还未再版，可他在物质上已不可能改正这本书的缺点，更说不到创作新作品了，因为他还清旧债后，只剩下买裤子的钱了。他离开了文学，也许永远不再回来了。

我想问你们一句：大作家当中哪一位一开始就写出天才的杰作？他们的早期作品通常也总是很一般的。

不管你们怎么想，不过我倒赞成从我们这些老作家，特别是老戏剧家身上为青年作家挤出一些稿酬来。

他们身上寄托着我们的未来，他们是我国文学永不衰老的保证。

（吴俊忠　译）

作家对人类的责任问题[①]

亲爱的朋友们，同行们：

请接受我的良好祝愿，祝你们在崇高的事业中取得成绩，你们正是为此而聚集到一起的。

谨向那些应我们的邀请，克服了许多困难，长途跋涉前来出席和参加这次聚会的其他国家的客人和同行们，致以衷心的问候。

这不是作家的一般性聚会，一般性聚会有时只是就突出的文学方法问题交换意见。而这次聚会，就其实质来说，讨论的是作家的称号、我们劳动的意义以及作家对人类的责任等重大问题。

从形式来看，作家这种职业是极端个人主义的职业之一。它需要作家长期在写字台旁过着禁欲主义的孤独生活。我不知道，对于我们中的每一个人来说，有没有比与别人一样更可悲的了。这种职业，就其内涵、目的和方向来说，又是最能得到公认的职业之一。从事这种职业的真正的艺术家，任何一个都是有别于旁人的。我们每一个人的写作，都是为了自己的话能被更多的愿意倾听的人所听到。当我们表现的不是狭小圈子内的“我”，而是能使上百万人激动的事件时，我们就会感到幸福。

生活中常常会发生这样一些事件，或者出现这样一些日子，迫切需要我们互相接触，以便我们共同解决紧迫的问题，共同来回答那些触及我们的劳动的最隐秘的实质，触动作家——人道主义者的良心的问题。

我想说的是，当涉及斗争以及一个民族都在受难这一类问题时，作家应该持什么态度。

人道主义，对人的爱，对人类的爱……不同的人都是从不同的侧面来探讨对它的理解的，都是与他们代表人类社会的某种力量相适应的！

我们苏联作家，遵循自己的共产主义信仰，认为：如果杀人凶手、掠夺者已经把手举到受害者的头上，那么，那种只是可怜苦难的受害者，并且只会因世界上存在掠夺而悲伤的人，决不是人道主义者。只有进行斗争，帮助受害者搬开掠夺者的手，粉碎掠夺者的恶念的人，才是人道主义

---

① 这是肖洛霍夫写给苏联亚非作家联合会扩大会议代表的一封信，译文略有删节，标题为编者所加。

者。

……

每前进一步都是向目的地接近。让这次聚会就成为这样的一步吧！

（吴俊忠　译）



1966年获奖作家

[瑞典]**奈莉·萨克斯**

Nelly Leonie Sachs（1891—1970）

致玛吉特·阿伯纽斯

亲爱的玛吉特·阿伯纽斯：

您的信对我意味着深深的欢乐。出版社根据我的请求把我的书[1]寄给了您。据我所知，他们还要求您写个书评。是啊，这个悄悄的、热烈的愿望我自己却不敢说出口。埃勒曼秋天来看我的时候，我告诉他许多您关于西蒙娜·威苡[2]灵魂说的深入研究，尽管我知道他在法国是西蒙娜·威苡协会的会员。

您问起我的生存。这很难说。我生活着，把目前的瞬间尽我所能吸进去。我相信彻底的痛苦，相信尘土充满了灵魂，我们为此而踏上征途。我相信不可见的宇宙，我们把自己在黑暗中的所作所为写进宇宙。我感到光的能，它让石头裂开化为音乐，我受难为自己的躯体，为渴念可怕的箭镞，箭镞刺透了我们，从生到死，它促动我们去外头寻找，在风险拍击的地方。

当闪电[3]
点燃信仰的大厦
足涉水
展臂如同空中的翼

---

① 指诗集《无人在知晓》。
② 西蒙娜·威苡（1909—1943），法国神秘主义女哲学家。
③ 诗《无人再知晓》的一节。

这就是内在的过程，神秘地充满了记号。尊敬的玛吉特·阿伯纽斯，你会比大多数人更好地理解这一过程——我们死亡的缓慢的过程。我从自己的民族得到虔诚派神秘主义的帮助，它连同一切神秘主义成为日常的生存空间流出的泉源，它远离一切教诲、教义，在阵痛中造它的新居。

这是否就是您要听的，也许您要听的完全是另外的话？不管怎么样，我很高兴我的东西到了您手中，即使您对它们不作评论。只有一个请求：那么也别让人家去作评论。

您的　奈莉·萨克斯

（孟蔚彦　译）

1967年获奖作家

[危地马拉]米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯

Miguel Angel Asturias（1899—1974）

拉巴斯：山峰和山峦

气闷目眩，嗓音发虚；海拔高度使人发懒，动作失调；灿烂的阳光照得人睁不开眼。到达拉巴斯的人都有这种刚刚从梦魇中醒来，从无尽而又单调的高原中走出来，到了伊甸园里的感觉。为城市择址的精明的风水师会叫你在这块伊甸园里安顿下来，在西班牙征服者中有过不少这样的风水师；如嗅风者、水土测试者、风暴通晓者、驱鬼者。正是他们找到了这个陆上盆地，在这个盆地里，万物都那么愉快、温柔，到处都那么优美；天空蔚蓝，溪流潺潺，树木繁茂，冰雹不降，积雪覆盖，柳枝和角豆树成行。这里是个美丽的地方，除了上述有利条件外，它还处于利马总督区和蕴藏着取之不竭的财富的波托西之间。拉巴斯，圣母的拉巴斯，处于平静的天空下的拉巴斯，处于平静的空气中的拉巴斯，被伊利马尼雪山照亮了的拉巴斯。

透明的空气成为一面透镜，使远山显得近了。疾风猛刮着直插云霄的山尖，撼动着这一个个以白雪为头、以黄沙为足的巨人，千百年来，它们那种规则的构图消失了，却在满是烂泥、黏土、碎石和腐殖土的空间固定下来。把地平线和城市，把高低不一的新的一批山峰和山峦分开。

在稀薄的空气中，东西没什么重量。当你飞快地从山丘上的房屋处歇下来时；当你沿着蜿蜒的地势由大马路走进小山谷

时；当把房屋建在面对悬崖的岩石上时，轻飘飘的感觉就会增强。悬崖上可以看见几条小河的反光，这些河是丘克帕波河的支流。丘克帕波河发源于安第斯雪山的最高峰，也是众河之父的亚马孙河的源头。

但是，刚到拉巴斯的人由于对海拔高度还没有适应，暂时体会不到感觉轻飘的乐趣，在指点雪峰、屋顶、塔、桉树灰绿色的叶子、蜿蜒盘缠的公路、侧影像硬币的驼马时，动作会不自在。在沿着像登台阶的胡同走向旧广场时，他的脚步会断断续续。在广场，历史在强行进入舞台，英雄点燃了松明火把。这火把，以后不管是什么东西、什么人，已经再也扑灭不了了。

由于高山反应，停歇比以前更多了。只有嚼着古柯叶，才能减轻海拔高度带来的疼痛。刚到的人只好从血战之后地面上血迹斑斑的广场和清风细语的镇上回来。广场上的喷泉依然银铃般地响个不停。刚到的人在黑暗中开始了他去圣弗朗西斯科的航行。在圣弗朗西斯科，在金子般的火光边，在微弱的大蜡烛的火光中，一个大祭坛清晰可见。外面，印第安人死沉沉的脸在太阳照射下显出了轮廓，像是悲剧的面具，同刻满了热带水果的热情奔放的建筑物形成对比。

他从圣弗朗西斯科到到了圣多明各。那里不时会叫人大吃一惊。这不是因为太高，而是那里保存着一些伦勃朗[①]和鲁本斯[②]的作品和许多遗骸。其中有一只从未摸过钱的主教的手。

然后，他从圣多明各到了圣安德烈斯最高学府明亮而又吵闹的教室。这里，不仅是环境，语言，连谈论的主题都是新的。人们谈论社会学，农业法，宇宙线。人们可以亲眼看见许多神秘的物理学家。他们把陆上时间平分在教学和天文台里。最高的那一层楼上开着一个窗户，里面伸出一只手来，指向远处陡峭的高山。在这高山上，有一个基督模样的雪峰，清澄的雪水在旁边流出来。那就是恰尔卜塔亚山！

第二天，刚到的人去爬恰尔卡塔亚山。他穿过一块平地后走上了一条环山小路。山越来越尖，越来越陡，绕的圈越来越多，几乎像一根爬杆了。最后，他终于爬到了海拔大约6000米的顶峰。顶峰上只有勇敢的滑雪者和研究人员才会去。滑雪者顺着陡峭的滑雪坡踩着雪往下滑，时而出

---

① 伦勃朗（1606—1669），荷兰画家。
② 鲁本斯（1577—1640），佛兰德著名画家。

现，时而跳动，时而消失。研究人员带足了必备的器械和工具，想在世界上最高的天文台里捕捉住还没有被人捉住过的宇宙线。

在拉巴斯这个“大家庭”里，既有它的闪光之处，也有它的阴暗面。居住在荒芜高山上的人，他们冰冷的双手依然可以同双手热烘烘的人相握。这些人在他们的田地里收获古柯叶、玉米、蔬菜、水果以及可可豆、咖啡、烟草和神秘的药草。这个大家庭里生活着有自己崇拜偶像、自己服饰和自己语言的各个大民族。人们一会儿可以听到脸像蒙古人那样苍白，甜蜜、温柔和诗歌般生动活泼的印第安人讲克丘亚语；一会儿听见他们充满幻想旋律的音乐；一会儿听见他们像艾马拉人那样的命令式的、生硬的但不是粗暴的闲聊。这种闲聊是慢节奏的，就像他们居住的偏僻地区所特有的拟声音乐。

但是，在这几个主要民族中间，在这个大家庭里，还杂居着其他民族：来自连接的的喀喀湖和波波湖排水渠两岸的神秘的乌鲁人，阿塔卡马人，阡戈人，还有来自远方的瓜拉尼人，卡尔恰基人，潘帕斯人和来自比尔科马约河的野蛮人。这些野蛮人青铜色的肩膀上插着一根漂亮的羽毛。

一些女商贩叫卖着打气筒、编带、叮当作响的耳环、五颜六色的服装，盘腿坐在高台上，有意无意地主持着这个盛会。她们热情出售各种五颜六色、芳香四溢的值钱货，有天鹅绒皮色的桃子，黄皮、红皮、黑皮的土豆，有香蕉、榅木李子、黄瓜、番茄、番石榴、野樱桃以及各种各样加斯和奥连特肥田沃土里开花结果和出产的物品。小吃摊上，热气腾腾，叫人睁不开眼。印第安人提着鹦鹉、鬣蜥、乌龟穿过。还有人卖种子，卖陈皮、粗沙细沙、植物海绵和产于墨涅卡的兰花。刚到的人挑了一束有名的“康杜塔花”，或叫“血串花”。这花是大红的，只有听到了排箫和山区里像风筝那样飞流直下的瀑布所发出的声音才会开放。

市场上生意兴隆。人群进进出出，购买葱头、甜菜、欧芹、百里香、蚕豆、豌豆、甘薯、卷心菜、芦笋、莴苣、萝卜等等。但买卖最多的是帽贝。

那天下午，刚到的人吃了一惊，因为在拉巴斯的郊区，家家户户的门是朝南的。他手中的“康杜塔花”像一团火撒落在通往波连特的路上。花飘向了天空，血色的花瓣像红宝石般的云彩。但是，不管是梦幻还是错觉，就在这条路的尽头、两旁和附近，一座光怪陆离的城市出现在人们的

眼前。这个城市是由高原上的流水雕刻出来的。几百年来，流水在坚硬的岩石上刻出了这些豪华而又忧郁的摩天大楼。他是一颗星星，一把风尘、一片寂静。在这寂静中，丢失了小羊羔的牧羊人的呼唤声会久久回荡。

（王玉林　译）

1968年获奖作家

[日本]**川端康成**

Kawabata Yasunari（1899—1972）

古都的风貌

青莲院中巨楠木
晚秋日映似新绿

我不谙诗歌，不知是写作“晚秋”还是“晚秋的”好？也不知是写作“日映似新的绿”还是“日照似新绿”好？说不定写作“阳光映嫩叶”这种佶屈聱牙的句子反而更有意思。总之，今天我的印象是，在青莲院门前的楠树下站站，环绕一周，抬头仰望着大树。虽是晚秋，“嫩叶”还青，低垂的树枝竭力伸展。近冬的晌午阳光照射在繁茂的小叶上，透过叶隙筛落下来，使这棵老树显得特别娇嫩，充满了青春的活力。我就把这种景色写成一首诗。这棵苍老的大树，枝干盘缠交错，庄严地露出大地。这雄姿奇态，我这个不谙诗歌的人吟咏一首诗就能表达出来的？这季节与其说是“晚秋”，莫如说是“近冬”。京都的红叶鲜红似火，同常绿林互相辉映，呈现一派“晚秋”的景象。只是今天我发现这熟悉的大楠树的叶色竟这般娇嫩，更是感到沉迷罢了。这叶色的绿，正是东山魁夷画中之色。

东山的《京洛四季》里有一幅画了大楠木这种“经年古

树”。我去观赏了东山画的楠树。我为了商量明春写东方舞的脚本，昨天拜访了西川鲤三郎，在名古屋歇了一宿。但为了撰写寄给《京洛四季》画册的文章，我觉得还是置身于京都好，一定能领略到东山所画的实景。于是我在名古屋告别了妻子，独自折回京都，观赏一番今天的楠树。往返名古屋都是乘车，奔驰在名古屋一神户高速公路上。在前往的途中，夕阳正在红霞中西沉。

秋阳夕照红彤彤
伊吹山岭溶其中

我不知是写作“秋阳夕照”还是“秋天红日”好，是写作“溶进其中”还是“耸立其中”、“一座其中”好？不管怎么说，我不谙俳句，语言不能运用自如，行驶在高速公路上，迎面一片晚霞，只见巍峨屹立的伊吹山庄严、雄伟，毋宁说，使用硬性的语言更合适吧。

青莲院门前的大楠树也是庄严、雄伟。不仅如此，还很优雅、艳丽。在美洲大陆或欧洲大陆上，我遇见古树，总要看上几眼。这些古树都很粗大，却没有日本古树那种秀美纤丽，那种神韵雅趣，那种优美和浓绿。大概西方没有日本爱名树、名石之美的传统。就以青莲院的大楠树来说，它与我这个日本人是灵犀相通的。去年我参加三国町举办的高见顺[1]诗碑揭幕式之后，归途路过金泽，观赏了驰名的三名松，它深深地打动了我，我甚至不敢相信这世上竟有这样的美。日本人几百年来创造并留存了一棵树的美，自以为是值得庆幸的。东山的《经年古树·青莲院楠树》，即使在《京洛四季》的许多画中，也是一幅最写实的画。东山的画惟妙惟肖，把我那词未尽意的对古树的赞美都画活了。

以前东山有过一幅巨作《树根》。我虽只在画集里看过这幅画，但它早已渗入我的心。青莲院的楠树树根向横盘缠蔓延；而《树根》中的树根则弯曲向上攀升。这两种奇态给我的感受是，具有一种魔怪般的力量，一种扎根在地、支撑天空的怪异的美，是大自然与人的生命永恒的象征。当然，这种稀有的奇态中也有东山的发现。东山前次北欧之行的产物——系

① 高见顺（1907—1965），日本小说家，著有《应能忘故旧》、《死的深渊》等长篇小说。

列画展上，也有描绘大树的杰作。很早以前我就看到古老的大树具有深远的生命，也曾漫游各地寻觅过它，这回我在东山所绘的大树或树根中感受到了。坐在具有几百年、上一二千年树龄的大树树根上，抬头仰望，自然会联想到人的生命短暂。这不是虚幻的哀伤，而是一种伟大的精神不灭，同大地母亲的亲密交融，从大树流到了我的心中。也是出于这种感受，晚秋发现了大楠树嫩叶的颜色。“老树一花开”已是很好，现在是“老树万花开”。但是，我之所以看到洒上阳光、阳光透下来的大楠树的叶子比小楠树的叶子细小，也许是由于大楠树的树龄的关系吧。

也许晚秋的大楠树呈现嫩叶般晶莹的绿色，实际上就是京都树木的绿色。多亏我要思考为东山的《京洛四季》撰写文章，今秋我才发现京都树叶的碧绿和竹叶的碧绿，同东京一带的不同。

阵阵秋雨淅沥沥
光悦垣上红叶丽

今年在光悦会的茶席上，我看见觉觉斋的刻有俳句第一句“阵阵秋雨来”的茶勺，才知道这句词。因为光悦会这时秋色正浓，我深感这句词把握了京都的特色，故挥笔戏写了这俳句。但那天是小阳春天气，连北山都没有下阵雨，只不过是借用这句“阵阵秋雨来”硬作此诗。然而，我倒是长时间坐在光悦会篱笆正前方的折凳上，面对篝火取暖，同时与朋友，精通茶道的人，以及茶具店的人谈天说地，午间吃了盒饭。光悦会篱笆前面种了胡枝子，后面栽了枫树，东山的画如实地把这景色画了下来。我一边观赏眼前的实景，一边品味仍残留在脑子里的东山画的《秋寂光悦寺》。这篱笆对面的远处栽有竹子，我对妻子悄声说：那是东山所画的竹子的颜色。尔后本应从光悦寺走访大河内山庄（传次郎的遗宅），却信步深深地踏进了野野宫旁的小径。这里还残留着嵯峨的竹林，也有东山所绘的竹子的颜色。我们又从西山走到东边的诗仙堂。山茶花盛开的季节即将逝去，此刻故风光正是夕阳无限好。

西山夕照诗仙堂
映红一片山茶花

这里我也不知是用“西山夕照”好，还是用“迎着夕照”好。满树的白花和巨大的古树没有写入俳句诗人的诗句里。东山在《京洛四季》里所画的竹林有《入夏·山崎边》。今秋我在京都听说，山崎、向日町一带的竹林，被乱砍乱伐，辟作住宅用地，京都味的竹笋的产地也渐渐消失了。去年我从大河内山庄的传次郎夫人那里听说，岚山大约有几千棵松树无人管理，听之任之，都快枯死了。每次到此地，我总不免“泪眼模糊望京都”。

几年前，我再三对东山说：不趁现在把京都描绘下来，恐怕不久就会消失了，趁如今京都风貌犹存，就请把它画下来吧。当时我这种祈愿，多少促成东山画出了《京洛四季》这出色的系列作品，这是我的幸福、喜悦，难以用语言来表达的。我起初对东山说这句话的时候，我常漫步京都市街，不由得喃喃自语说：看不见山了！看不见山了！我感到伤心。不甚雅观的小洋房不断兴建起来，从大街上已望不见山了。我悲叹大街上望不见山，这哪是京都啊！如今在京都市街望不见山已成习惯了。不过，我至今依然祈望京都的风貌能长久地保存下来。东山的《京洛四季》中的许多画，可以担负起把京都风貌保存下来的任务。这《京洛四季》的诞生，其中也有我的夙愿，还有东山平日的深厚情谊，让我寄去随意写的文章。他画的许多风景，都是我经常叩访的地方，比如高桐院等地。特别是《北山初雪》和《周山街道》，更是与我很有缘分。我对东山所作的北山杉画群，有一种亲切感，印象特别深刻。再说，最近我对写这篇文章的地点——京都饭店的日本式房间，以及滨作饭店的日本餐厅——也颇感亲切，它的窗口同东山和比睿山遥遥相望。赖山阳[①]有这样的诗句：“东山如熟友，数见不相厌。”

拨开云和雾
熟友东山现

我不谙俳句，仍然不知是写“东山现”好，还是写“东山隐见”好。好歹这是实际的景象。最近我经常在黎明前早起，每朝都几乎观赏一番《京洛四季》中的《拂晓·比睿山》。在完成《京洛四季》之前，东山所

① 赖山阳（1780—1832），日本江湖后期的儒学者、史学家。

作的系列作品展是描绘北欧的。我没想到我即将去斯德哥尔摩旅行，有幸为鲁西亚节的女王瑞典小姐点燃她桂冠上的蜡烛，大概这是同东山的缘分深的缘故吧。东山从北欧之行的无比喜悦中，回到了日本故乡，这回他画了这组充满依恋、温馨、典雅、清新和自然的画，这就是《京洛四季》。这期间，东山还画了新皇宫大壁画等，他在艺术上的长足进展，是有目共睹的。

（叶渭渠　译）

花未眠

我常常不可思议地思考一些微不足道的问题。昨日一来到热海的旅馆，旅馆的人拿来了与壁龛里的花不同的海棠花。我太劳顿，早早就人睡了。凌晨四点醒来，发现海棠花未眠。

发现花未眠，我大吃一惊。有葫芦花和夜来香，也有牵牛花和合欢花，这些花差不多都是昼夜绽放的。花在夜间是不眠的，这是众所周知的事。可我仿佛才明白过来。凌晨四点凝视海棠花，更觉得它美极了。它盛放，含有一种哀伤的美。

花未眠这众所周知的事，忽然成了新发现花的机缘。自然的美是无限的，人感受到的美却是有限的。正因为人感受美的能力是有限的，所以说人感受到的美是有限的，自然的美是无限的。至少人的一生中感受到的美是有限的，是很有限的，这是我的实际感受，也是我的感叹。人感受美的能力，既不是与时代同步前进，也不是伴随年龄而增长。凌晨四点的海棠花，应该说也是难能可贵的。如果说，一朵花很美，那么我有时就会不由地自语道：要活下去！

画家雷诺阿说：只要有点进步，那就是进一步接近死亡，这是多么凄惨啊。他又说：我相信我还在进步。这是他临终的话。米开朗琪罗[①]临终

① 米开朗琪罗（1475—1564），意大利文艺复兴时期最伟大的艺术家之一，擅长雕刻、绘画等。

的话也是：事物好不容易如愿表现出来的时候，也就是死亡。米开朗琪罗享年八十九岁。我喜欢他的用石膏套制的脸型。

毋宁说，感受美的能力，发展到一定程度是比较容易的。光凭头脑想象是困难的。美是邂逅所得，是亲近所得。这是需要反复陶冶的。比如惟一一件的古美术作品，成了美的启迪，成了美的开光[①]，这种情况确是很多。所以说，一朵花也是好的。

凝视着壁龛里摆着的一朵插花，我心里想道：与这同样的花自然开放的时候，我会这样仔细凝视它吗？只摘了一朵花插人花瓶，摆在壁龛里，我才凝神注视它。不仅限于花。就说文学吧，今天的小说家如同今天的歌人一样，一般都不怎么认真观察自然。大概认真观察的机会很少吧。壁龛里插上一朵花，要再挂上一幅花的画。这画的美，不亚于真花的当然不多。在这种情况下，要是画作拙劣，那么真花就更加显得美。就算画中花很美，可真花的美仍然是很显眼的。然而，我们仔细观赏画中花，却不怎么留心欣赏真的花。

李迪、钱舜举也好，宗达、光琳、御舟以及古径也好，许多时候我们是从他们描绘的花画中领略到真花的美。不仅限于花。最近我在书桌上摆上两件小青铜像，一件是罗丹创作的《女人的手》，一件是玛伊约尔[②]创作的《勒达像》[③]。光这两件作品也能看出罗丹和玛伊约尔的风格是迥然不同的。从罗丹的作品中可以体味到各种的手势，从玛伊约尔的作品中则可以领略到女人的肌肤。他们观察之仔细，不禁让人惊讶。

我家的狗产崽，小狗东倒西歪地迈步的时候，看见一只小狗的小小形象，我吓了一跳。因为它的形象和某种东西一模一样。我发觉原来它和宗达所画的小狗很相似。那是宗达水墨画中的一只在春草上的小狗的形象。我家喂养的是杂种狗，算不上什么好狗，但我深深理解宗达高尚的写实精神。

去年岁暮，我在京都观察晚霞，就觉得它同长次郎[④]使用的红色一模一样。我以前曾看见过长次郎制造的称之为夕暮的名茶碗。这只茶碗的黄色带红釉子，的确是日本黄昏的天色，它渗透到我的心中。我是在京都仰

---

① 佛语，谓佛像开眼之光明，亦称“开眼”。
② 玛伊约尔（1861—1944），法国雕刻家。
③ 希腊神话中斯巴达国国王之妻。
④ 田中长次郎（1516—1592），日本素陶制品的鼻祖。

望真正的天空才想起茶碗来的。观赏这只茶碗的时候，我不由得浮现出坂本繁二郎的画来。那是一幅小画。画的是在荒原寂寞村庄的黄昏天空上，泛起破碎而蓬乱的十字型云彩。这的确是日本黄昏的天色，它渗入我的心。坂本繁二郎画的霞彩，同长次郎制造的茶碗的颜色，都是日本色彩。在日暮时分的京都，我也想起了这幅画。于是，繁二郎的画、长次郎的茶碗和真正黄昏的天空，三者在我心中相互呼应，显得更美了。

那时候，我去本能寺拜谒浦上玉堂的墓，归途正是黄昏。翌日，我去岚山观赏赖山阳刻的玉堂碑。由于是冬天，没有人到岚山来参观。可我却第一次发现了岚山的美。以前我也曾来过几次，作为一般的名胜，我没有很好地欣赏它的美。岚山总是美的。自然总是美的。不过，有时候，这种美只是某些人看到罢了。

我之发现花未眠，大概也是我独自住在旅馆里，凌晨四时就醒来的缘故吧。

（叶渭渠 译）

1970年获奖作家

[俄罗斯]亚历山大·索尔仁尼琴

Апександр Исаевич Сопженищын（1918—2008）

我们不死

显而易见，我们很成熟，我们拒绝死亡与死者。

假如家庭里有人去世，我们避免写信，避免造访，因为我们不知道如何对待死亡。

提起坟场是不当之举。你不会对人说："抱歉，我星期天不能来，因为我要去坟场造访我的亲戚。"既然那个人不再能请你吃饭，干吗还去理会他?

把一个死人从一个城镇运到另一个城镇——哪有这种事！没有人会为此把车借给你。如今，要是你没有身份，你就得不到一辆灵车，也不会有一个送葬行列——你只配一辆卡车的急速运输。曾经，人们在礼拜天到墓地去，漫步在坟墓间，唱着美丽的颂诗，撒播芬芳的香料。这些让你的心灵获得安宁，平息你对死亡的恐惧。死者好像在坟墓里微笑着说："没有关系……不要怕。"但今天，假如有一处墓地还维持着，总有一个告示牌："死者的亲属，保持整洁，否则罚款！"但更常见的是，推土机把坟场铲平了，变成了运动场与公园。

有些人为了祖国死去——这样的死亡还可能发生在你我身上。曾经，教会专定一天来怀念战场上倒下去的死者。世界上大多数的国家都有这类纪念日。

像这样死去的俄罗斯人太多了，可是我们已经没有这种纪念日。要是你停止工作去思念死者，谁来建设新世界？在三次战争中，我们死掉这么多的丈夫、儿子和情人；然而，我们厌恶去怀念他们。他们死了，死了就忘了。他们躺在木头标志的下面，干吗让他们来干扰我们的生活？因为，“我们”自己永远不死。

（颜元叔 译）

在叶赛宁故乡

四个单调的村庄连续出现在这条路上。灰尘，没有花园，没有丛林，篱笆摇晃。这里那里有颜色俗艳的百叶窗。路中间有一台抽水机，一头猪在上面磨痒。一辆单车的影子掠过，引得单列的鹅伍一齐回头，同时发出抗议的嘎嘎声。鸡群在路上、在院子里，匆忙抓耙泥土——在寻找野食。

就是村里的杂货店，看来也像一座松垮的鸡舍。碱鱼，几种伏特加酒，黏黏的煮制糖果，十五年前人们就不吃它了。圆滚滚的黑面包，比城里的重两倍，看来刀也切不开，非得挥动斧头不可。

在叶赛宁的茅舍内，可怜的间隔，上面不到天花板，把空间分成方柜或方盒，难称房间。外面是围起来的小院落。这里曾经有一座浴室，谢尔盖常常把自己关在黑暗里，创作他的第一批诗篇。篱笆外面是一个小牧场，那是常有的。

我在村里到处走走。这个村庄跟许多其他的村庄一样。村民们关心的还是庄稼、赚钱，跟邻舍看齐。我很感动。神圣的火曾经烧灼这一片乡土，而今它还在烤灼我的脸。我走在奥卡河的陡岸上，以惊奇的眼光注视远方——难道真是远方那一线克佛罗斯托夫丛林，引发了下面的激动诗句：“松鸡的哭泣喧嚣在丛林……蜿蜒于草原的奥卡河如此宁静”；是否是同一条河使他写出：“阳光的大草堆稳存于水波深处……”

造物者向这座村庄投掷了一个伟大的天才霹雳，投入到这位脾气急躁的乡下孩子的内心，这个震撼打开了他的双眼，让他看到如许的美——在

火炉边，在猪栏里，在打谷场上，在原野里。这种美，后来的人完全忽视了，把它踏在脚下。

（颜元叔　译）

破　桶

是的，卡顿森林，让一位往日的士兵去重访，是令人悲惋的地方。森林一处，还留着十八年前的遗迹。虽然部分坍塌了，战壕与阵地还依稀可寻。这是强壮的苏俄士兵，穿着破烂的大衣，挖洞藏身的处所。掩体的梁木已经不见，壕沟却依旧深刻在泥土里。

我没有在这里打仗，我的战场就在邻近不远。我穿过一个个掩体，想象当时的情况。当我从一个掩体走出，一脚踢上了一个破桶，想必这是十八年前的遗物。

就在大战的第一个严冬，这水桶可能变了形。很可能，一个聪明的士兵在什么战火后的村庄里发现了它，把它的底敲掉，把它敲成圆筒，连接着火炉与烟囱。于是，在这个掩体里，在漫漫的长冬里，九十天乃至一百五十天，在战况胶着的拖延中，多少烟火就从这个破桶吐出去。炉火烧得这个破桶热得发红；士兵们向它伸手取暖，在它身上点烟，在它面前烘面包。当烟火不尽地吐出时，吐不出的是围在炉边的人的思绪，要说而无法说的话，要写而写不成的信——而后来，唉，他们就这样沉默以终。

于是，一天早晨，情况突变，掩体要被放弃，军官命令士兵："走！快走！"一个勤务兵用水浇熄了炉火，把炉子搬上卡车，只是这个破桶被留了下来。

"这个破家伙带它干吗？"上士大叫，"到下一个营地，另外找一个就是了。"

他们要去的地方很远很远，此外春天也快到了。手持破桶的勤务兵犹豫了一下，终于把它丢在掩体的门口。

从那时起，变化很大。屋梁被人拆走，木床木桌被人搬走，只有这个

忠实服务过的破桶还留在掩体的门外。

当我驻足在这个破桶边，热泪涌上了我的眼眶。我想起了战时的那些朋友，他们是多么美好。那支持着我们的精神，我们的希望，还有无私的友谊——这一切都像烟一般消失了；如今，再也用不着它，这个锈烂的破桶便被完全遗忘了。

（颜元叔　译）

1971年获奖作家

[智利] 巴勃罗·聂鲁达

Pablo Neruda（1904—1973）

同样面孔的两帧相片

出生于不同时代和不同国度的两位少年的相片，很偶然地一起挂到我家的同一面墙上了。他们的命运以及他们的语言截然不同。可是，在我家中看到这两帧相片的人，无不感到他们有惊人的相似之处：有人说这是同一个人。这两个人的目光里都有一种桀骜不驯的气质。这两个人都有一头又粗又硬的头发；同样的眉毛，同样的鼻子，同样带着挑战神情的年轻面孔。

一帧是兰波[①]的相片，是这位法国诗人在16岁时由卡哈特照的；另一帧是马雅可夫斯基的相片，是这位苏维埃的年轻诗人在1909年照的，当时他正在斯特罗加诺夫工艺美术学校求学。

这两位少年的相片有共同的性格。这种性格使他们在人生的第一阶段就遇到矛盾。他们眉宇间透出轻蔑和严厉：是两个叛逆天使的面孔。

也许是揭示发现者本质的某种神秘天意，要把他们放在一起。

他们两个就是发现者。兰波改变了写诗的方法，使诗具有最强烈的美。马雅可夫斯基这位出类拔萃的诗歌建造者，创造

① 阿尔蒂尔·兰波（1854—1891），法国诗人。

了革命与柔情的坚不可摧的联合。这两位年轻的发现者的面孔，很偶然地一起挂在我家的一面墙上，都同样用探索世界和人类心灵的目光注视我。

不过，谈到了马雅可夫斯基，我们才知道他的75岁诞辰就在这几天。我们本来可以找到他，同他聊聊，也许我们早已成为好朋友了。

这个念头使我产生一种奇异的感觉：仿佛有人肯定我可能认识沃尔特·惠特曼[1]一样。那位苏维埃诗人是如此荣耀和神奇，我费了很大力气才想象出怎样目睹他走进莫斯科的阿拉格维餐厅，或者只在一旁凝视他的魁伟身躯站在台上朗诵阶梯式的诗句，这些诗有如千军万马随着充满火药味和激情的滚滚浪涛所发出的响亮节拍，在冲锋陷阵。

的确，他的形象和他的诗已经成为革命和新的国家手中的一束青铜铸的花朵。这些坚不可摧的花朵，当然都是精心制成的，和金属一样坚硬、牢固，但是，并不因此就不能结出硕果。变革之风带着马雅可夫斯基的诗行参加了变革，这正是他的命运的伟大之处。

把真正的诗歌同自己祖国最重要的历史时期结合在一起，这是马雅可夫斯基独特的观念。这一点使他的诗与兰波的诗永远分道扬镳了。因为兰波是个伟大的战败者，是失落的起义者中最了不起的一个。马雅可夫斯基尽管死得很惨，却是讴歌和感受一场人类最伟大胜利的人。在这方面他更像惠特曼。他们都投身于伟大时代的斗争并与伟大时代共命运。惠特曼绝不是林肯解放黑奴战争的装饰品，他的诗随着战斗的胜败而发展起来。马雅可夫斯基讴歌的是他的祖国满布工厂、实验室、学校的城市和农村的景色。他的诗具有推动巨大的空际火箭的强大动力。

这几天就该是弗拉基米尔·马雅可夫斯基的75岁诞辰了。但他已经不在我们中间，这是何等令人痛心啊！

（林光　译）

---

① 沃尔特·惠特曼（1819—1892），美国著名诗人。

我反对高谈阔论[①]

我的朋友和出版者艾尼奥·希尔维拉对我说，在这本由三位兄弟般的巴西诗人慷慨翻译的诗集前面，我应该说几句话。

在这种情况下，正如一个人在隆重的筵宴上不得不站起来向宾客们祝酒一样。我不知从何说起。我已经53岁了，从不知道诗为何物，更不知道如何给我所不知的事物下定义。对于这既模糊又明朗的事物，我从未对任何人有所教诲。

从幼年到成年，我在河流与花鸟之间的行走比在图书馆与作家们中间的逗留多得多。

我同样担负了自古以来诗人的使命：保卫人民，保卫受压迫的穷苦人。

这重要吗？我认为这对于过去、现在和将来一切从事诗歌创作的人，都有着共同的魅力。当然，爱情与此是密切相关的，应该把最动人的牌摊在桌面上。

我经常阅读关于诗歌的议论，而且向来是只有开始而没有终结。一大批显赫人物打算使明朗变成模糊，使面包变成煤块，使语言变成螺丝钉。为了使这可怜的诗人脱离贫穷的亲属，脱离地球上的伙伴，他们向他说了各种各样的迷人的谎言。“你是个奇才，”他们不厌其烦地说，“你是一位高深莫测的上帝。”我们诗人往往相信这类事情，而且人云亦云，似乎这是人们赠予我们的一个王国。其实，这些阿谀奉承的人恰恰企图从我们这里偷走一个对他们很危险的王国：人类之间用诗歌进行交流的王国。

这种对诗歌的愚弄和神化导致了连篇累牍的高谈阔论，对此我非但不读，而且厌恶。这使我想起了南极地区某些部落的食物，一些人长时间地咀嚼，以便另一些人囫囵地吞咽。我不愿咀嚼大道理，而情愿邀请人们和我一起深入智利南部红色的橡树林。我在那里开始懂得对家乡、对制袜厂、对锰矿（我在矿上结识了工人）或者对任何以炸鱼为食的地方的热爱。

我不知道人是否应当分成自然的人和虚构的人，分成现实的人和幻想

---

① 译自聂鲁达1957年为他的诗集的葡萄牙文版所写的序言，标题为译者所加。

的人：我想只要把是人的放在一边，把不是人的放在另一边，就行了。诗歌与这后部分毫不相干，至少我的诗是这样。

我看到在巴西的餐桌上，当大家要我致几句祝酒词的时候，我说得实在太少了。我所以没有拒绝——打破了我对序言和献辞的反感——是因为事关巴西这样一个诗的国家，这是一个既博大又深邃的国家，一个我所热爱同时又被它所吸引的国家。

我是在美洲南方寒冷的雨水中长大的，正如智利南方人所说，那里一年有13个月在下雨，雨水淋湿了村镇、山峦和道路，连撒在太平洋中的群岛也不放过，它打破了帕塔哥尼亚的寂静，与南极本身凝结在一起。

因此，绚丽多彩的巴西，正如一只在美洲地图上扇动着翅膀的巨大的绿色蝴蝶，使我兴奋，使我憧憬，使我在寻求她那神奇的魅力。然而当我发现了她温柔的人民，当我发现了她那强大的兄弟般的人民的时候，她的不可磨灭的土地使我的心灵感到了完美和充实。

我怀着友爱之情，将我的诗歌献给这里的土地和人民。

（赵振江　译）

1972年获奖作家

[德国]海因里希·伯尔

Heinrich Böll（1917—1985）

提供笑声的人

每当有人问我干什么工作，我就十分发窘。在其他场合下沉着自信的我这时便脸色涨红，张口结舌。我羡慕那些人，他们能自我介绍说我是瓦匠。当我不得不回答这类问题，说我是提供笑声的人时，我很嫉妒理发师、记账人和作家。因为所有这些职业说起来简单，一听就懂，无需长长的解释。而我的回答就需要再作一次解释，我不得不回答第二个提问“你靠这个生活？”并老老实实地说“是的”。我确实靠笑谋生，活得还蛮不错，因为我的笑声，用商业用语来说，是供不应求。我笑得非常好，经验丰富，无人能与我媲美，没有人能如此掌握我这一行艺术的独到之处。很长一段时间，为了避免作令人心烦的解释，我自称是演员。但我实在缺乏表演笑剧和朗诵的才能。自己觉得这个头衔太名不副实。我喜欢讲实话，实话实说，我是一个提供笑声的人。我既不是丑角，也不是喜剧演员，我扮演欢乐。我能像罗马皇帝一样笑，也可以像神经质的小学生一样笑；我既能轻松自如地发出19世纪的笑声，也同样精于17世纪的笑；如果情况需要，我可以流畅地笑出所有世纪的笑，各阶层的人的笑，所有不同年龄人的笑。简单地说，这是我学到的一种本事，和修鞋之类的本事差不多。在我胸中贮藏着美洲的笑，非洲的笑，白色、红色、黄色的笑——只要合

理付费，我就按导演的要求，使它滚滚而来。

我已是必不可少的人才。我的笑声灌进唱片，录上磁带，就是电视导演也敬我三分。我悲哀地苦笑，温文尔雅、不高不低地笑，歇斯底里地狂笑。我笑得既能像公共汽车售票员，也能像杂货铺里的帮手。早晨的笑，傍晚的笑，深夜的笑，黎明的笑，一句话，若需要各种场合，各种方式的笑，我都能笑出来。

几乎用不着说这种职业是多么费劲。特别是我还掌握了发出富有感染力的笑声的技巧，这是我的拿手好戏。这样，我对三四流喜剧演员来说是必不可少的了。他们害怕观众会漏掉他们的连珠妙语，所以大多数晚上我在夜总会度过，有点像一个雇来的不露马脚的捧场的，我的任务就是当戏演到笑料不足的地方时，我发出富有感染力的笑声，不能来得太早，但也不能太迟，必须恰到好处。在事先约好的时刻我放声大笑，全场观众随我哄堂大笑，演员的笑话总算没有白说。

当我拖着疲惫的身子到更衣室，穿上大衣，为终于下班了而高兴时。回到家中我通常发现电报在等我："急需你的笑声。周二录音。"几小时后我坐在供暖过头的快车内，悲叹我的命运。

然而，我下班后或度假时，却一点也不想笑。牧牛的忘掉牛才高兴，瓦匠不想灰浆才开心。通常木匠家里不是门有毛病就是抽屉拉不开。做糖果的好吃酸泡菜，卖肉的喜爱蛋白杏仁奶糖，面包师喜欢香肠胜过面包，斗牛士养起鸽子作为业余爱好。拳击手看到自己的孩子流鼻血会脸色发白，我觉得这些都合情合理，我下了班就从来不笑。我很严肃，大家认为我是个悲观主义者，也许还说对了呢！

在婚后头几年，妻子常对我说："笑呀！"但后来她渐渐明白我不能满足她这一愿望。当然沉浸在严肃之中，随意放松脸部绷紧的肌肉和紧张的精神时，我感到高兴。真的，即使别人的笑声都会刺激我的神经，太容易使我联想到我的职业。因而妻子也忘了如何笑，我们婚后生活平静、安宁。有时我看到她在微笑，我也微微笑了。我们低声交谈，我厌恶夜总会的喧哗和充斥录音棚的嘈声。不了解我的人认为我沉默寡言，也许我是这样，就因为笑口太常开了。

生活中我脸上并无多少表情，仅时而露出一丝微笑。而且我常怀疑我是否真正笑过，我想没有。我的兄弟姐妹知道从小时起我一直不苟言笑。

就这样，我发出各式各样的笑声，但属于我自己的笑，我从未听到。

（陆玲　译）

写作的风险

7年前，我去拜访一家著名杂志的一个编辑，想给他看一份手稿。我被召见时，把手稿递给了他——那是一个短篇小说——可是他看也没看就把它放到了堆满稿子的写字台上。他让女秘书给我倒了一杯咖啡，自己却喝着水说：我会看您的稿子的，不过要过些时候，也许几个月之后吧。你看到了，这里摊着多少稿子。但是请您回答我一个问题吧，这个问题您前面的几个人——今天早上已有7个人到我这里来过了——都没能给我满意的回答：为什么现在有那么多的天才——我说这话绝无讽刺的意思——而像我这样干事务的人却寥寥无几呢？我很喜欢自己现在办的这份杂志，但是，如果要我重操旧业，我也不会死的。我原是一家剃须刀片厂的广告部主任，当时只是业余写些戏剧评论而已，因为它给我带来了乐趣。您现在有工作吗？干的是什么工作？

眼下我是一个统计局的职员。

您是不是恨这份工作，觉得干它是一种屈辱呢？

不，我说，我不恨它，也从来不觉得干它是一种屈辱；我靠这份工作养活妻子儿女，尽管这样的生活并不宽裕。

那么您是不是觉得必须带着这些皱巴巴的、字打得很糟糕的手稿东奔西跑，或把它们交给邮局投递，而当它们全都退回来时又重新开始写呢？

是的。我说。

您为什么要这样干呢？求您好好考虑一下，因为这也同时可以回答我的第一个问题。

还从来没人向我提过这个问题。当编辑开始看我的小说时，我思考着。

我……我终于说道，我别无选择。那位编辑从稿纸上抬起头来，扬着

眉毛说：这是夸张之词，这句话我曾听一个银行盗窃犯说过。当法官问他为什么要蓄意盗窃并付诸实施时，他回答说：我别无选择。

也许他说得对，我说，当然，这并不意味着我也正确。

编辑沉默了，他继续读我的小说。这篇稿子的篇幅只有四张打字纸，他用了10分钟的时间阅读。在这当儿，我还在考虑，是否可以找到一个更好的答案来回答他的问题，可是我没有找到。我喝着咖啡，抽了一支烟，同时在心里想，如果我离开这儿，让他一个人读我的小说，也许会更好些。他终于读完了，这时我刚点燃第二支烟。

您的回答使我感到满意，他说，可是您的小说我却不喜欢。您还有别的吗?

有，我说。于是我从随身带在包里的另外五篇稿子里选了一篇短的递给他。您最好让我出去一下吧！我说。

不，他说，您最好留在这儿。

第二篇小说的篇幅还要短，只有三张打字纸，读完它只需要抽一支烟的功夫。这篇小说很好，编辑说，它好得使我难以相信，这两篇稿子是出自同一个人之手。

可是它们的确，我说，的确都是我写的。这我无法解释，编辑说，事情有点难以置信：第一篇的辞藻华丽，是一种宗教的、迎合低级趣味的感伤作品，因此特别俗气；而第二篇——在这里我没有丝毫的理由来恭维您——第二篇我却觉得了不起。

请您给我解释一下吧！

我没法向他解释，我直到今天也没有找到一种解释。事实上我觉得，作家是完全可以拿那个银行盗窃犯来作比较的：他费了九牛二虎之力谋划了一次偷盗，在阴森可怖的黑夜里独自一人去撬保险箱，可是他并不知道将获得多少金钱与珠宝，并不清楚即将获得的财物是什么样的东西；他孤注一掷，结果坐了二十年的牢，遭受了驱逐与流放。而作家与诗人。我想，也是以他们每一次新的创作在作孤注一掷的尝试。这就是风险：罪犯可能撬开了一个空的保险箱，可能被逮住，也可能一举获得前所未有的收益。诚然，作家又不同于这样的罪犯：作家有自己的风格，有区别于所有其他人的标志——大师的印记。可是一旦其他人，即他的读者和批评家给他贴上了这种标签，那么，原来的写作模式就会重新出现，因为这时候

写作不再是“别无选择”的事情，而纯粹是墨守成规了；当然，这种墨守成规是带着大师的印记的。高明的银行盗窃犯和拳击手都知道，每一次新的偷盗，每一次新的拼搏，都要比前一次更加艰难，更加危险，因为他们有过闪失，人们对他们已经有所了解；同样，作家想必也有类似的情形。我确信这对许多人来说都是一样的，尽管在他们的书房里挂着同业公会颁发的工匠合格证书。对一个艺术家来说，他可以有各种各样的可能性，唯独一样不会有，那就是退休。“下班”，这是两个伟大的、人道的字眼，值得成为嫉妒的对象，可是艺术家却不熟悉这两个字眼，除非他永远或在某一段时期内“终结了自己的艺术”，并决定承认这个事实；要是那样的话，他就不再是艺术家了。当然，这只是一种想象而已，它对我来说不可能是现实。我曾经读过一篇书评，可惜我无法引证它的作者了，因为我忘了他的名字。他说：一个人怀孕不可能是半吊子的事情，而我则觉得，一个人无论从事什么职业，都不能当一个半吊子的艺人。

“别无选择”是夸张之词，可我对为什么要写作这个问题还是一直没有找到更好的答案。对于那些创造和接受艺术的人来说，艺术是他们赖以生存和生活的少数几种可能性之一。犹如生老病死很少能成为经验一样，艺术也很少能成为经验。当然，有人生活得很有经验，但是这种生活已经没有生机可言了。有些艺术大师后来也成了纯粹按经验办事的人，这样，他们也就不再是艺术家了。即使他们不向自己，也不向别人承认。一个人不能成为艺术家，并不是由于他干了什么坏事，而是由于他在开始创作的时候对所有的风险产生了畏惧。

（林伟中　译）

1976年获奖作家

[美国]**索尔·贝娄**

Saul Bellow（1915—2005）

耶路撒冷去来

（一）

我和我的朋友大卫·沙哈尔步入大街，他的胸部宽阔，他进行着深呼吸，劝我也这样做。耶路撒冷的空气是滋养思想的，圣贤们如此说，我相信它。美好的光线也感染着我。我越过破碎的岩石和圆顶的矮小房屋，俯瞰着死海。它们的色泽和地面一样，在这奇异的死寂中，空气中几乎有着人体重量的压力。这些色泽传递着睿智和哲理的信息。展示在你眼前的开阔的乱石嶙峋的山谷，终止于一片死水之中。据说在别处你死而分解，在这里你死而融合。沙哈尔带领我从密什克诺·沙南宁大街下山。它坐落在一个山坡上，面对郇山和旧城。我们朝辛隆山谷走去，火神教徒曾在这里牺牲他们的孩子祭神。沙哈尔带领我从辛隆山谷到古老的卡奈特墓地去，在这里你能看到你自己的融合。因为我感到这里的灰尘中一大部分是人骨。我不知道耶路撒冷在地质上是否早于其他地方，但它的白云石和泥土比我以前看到的更白。天空光辉灿烂，大块白云悬在变皱的山峦上，没有迹象昭示地力的衰竭。

市政当局已经把辛隆山谷辟为一个公园，伦敦的沃尔夫逊基金会支付了公园的绿化工程。一个阿拉伯孩子正在把一个足

球踢入绿色的谷底。当我们经过时，东耶路撒冷的14岁左右的阿飞们正在抽着烟，肩膀绷得很硬，一副游手好闲的样子。沙哈尔当面训斥他们。沙哈尔秃顶，体格健壮，他的衬衫上装饰着小马，马蹄和鞍——黄色的图案印在深蓝色底上。他是一个作家和思想丰富的人，饶有风趣。我们考察了古老的墓穴和曾经存放过尸体的壁龛。现在货车的挡板搁在那儿生锈。20世纪的破铜烂铁和伟大的耶路撒冷尸骸混杂在一起。沙哈尔说你可以绝对相信，先知耶利米曾在这条路上经过，就在我们站立的地方。

（二）

我和丹尼斯·西尔克一块散步。我读过他的诗和木偶剧本，它们打动了我，我心情愉快，急于去观光。我们从大马士革门进入老城，在有拱顶的窄街上漫步。我发现了有趣而肮脏的市场。当我看到骡背上驮着卧室、卧室兼作坊兼厨房、面包店或篮子编织场，我高兴极了。在小巷里裁缝们脚踏着缝纫机。我很喜欢那些成串挂在门口的廉价旅游品：项链、泥灯、带子、羊皮、膝垫、拖鞋、丛林居民帽、古铜器，以及放在地上的许多东西的碎片——拾荒者的天堂。一些戴着饰有穗带的头巾的阿拉伯人坐在角落里吸水烟袋。

丹尼斯带我来到一家咖啡店中的赌场，人们在摔着大张的纸牌，打袖珍台球。玩的人都年轻，皮肤黝黑，瘦长，表情严肃。

我们走到维亚·多罗洛莎附近的一个健身房。我把它叫作健身房是因为很难说它是一个体育馆，然而在这里可以锻炼身体。墙壁不是正规的墙壁，而是中空，凸入一个大的建筑物中。整个空间摆满一大堆乱七八糟的东西。门口是一间办公室兼看门人的住所。一个戴贝雷帽的粗俗老汉正指挥着众多的活动。阿拉伯小孩正晃动脑袋进行着一场呆板的足球赛，成队的球员踢着一个弹丸般大的钢球。旁边的一个小亭子里，在电灯下一只去头的生鸡正等待着人们的食用，鸡皮是湿漉漉的。隔壁是一间体操室。墙上挂满了穿紧身运动衣和豹皮衣的壮汉的照片。有的单个站着，展现着他们的肩，大腿和臂膀。有的被崇拜的亲属们簇拥着。房里摆满了杠铃、哑铃和扩胸器。两个男孩正在地板上钉皮的鞋底，为举重运动员准备立脚点。他们用严肃的职业化的态度对待他们的工作。在最后一间房子里，一

些年轻人正在摆弄杠铃。杠铃靠在桌面的两个支架上。年轻人仰卧着然后慢慢站起来形成举重的姿态。这些举重运动员身着毛线衣，用狂热的劲头表演着推举动作。我记得一本名为《强身之道》的书，其中刊载了许多19世纪80年代冠军们的照片，运动员蓄着小胡子，穿着紧身衣，表情都很庄严，一副献身的样子。在这间小屋里年轻人轮番推举，直到他们再也举不起来。

从这个简易体育馆出来，我们去访问一个毗连圣墓教堂的村落。沿着一个碎石铺的楼梯走上去，到达一堵短墙，再往下走几步便来到教堂旁一个凹下去的底层，在这里可以看到一些高个子站在低矮的房屋旁。在十二月的雾气中一个穿黑衣的黑人正走过来。他是一个小埃塞俄比亚教派的成员，他们住在这些小屋中，对下面的圣墓保留有某些传统的权力。现在是傍晚，气候潮湿，我们在周围转悠，发现一个狭窄的楼梯，便沿它走下去。丹尼斯说110年前，这个教派的柯普特对手换了门上的锁，以便直接进入教堂庭院，因此一个多世纪以来这些黑人必须绕一段长路才能进入圣墓教堂。直到六天战争[①]后埃塞俄比亚人才换了锁，门又归还给他们。他们有两座悬挂圣像的小教堂，这教堂非常原始，墙上绘着红、绿、黄三色条纹，还挂有白胡子，瞪着眼的主教的画像。这些戴黑色圆帽的僧侣在阴暗中显得栩栩如生。许多世纪以前他们占据了这里，设法依附着这块圣地。

（三）

在万·索尔基金会的一个狭小窗户里，我注视着来到隔壁总统府的外国显贵。仪仗队在接受检阅，乐队演奏着“哈蒂克瓦”——不怎么欢快的国歌。光亮的黑色小汽车进进出出，轰鸣的摩托车疾驶。我独自到新城去闲逛，访问赫伯特·斯泰因书店。斯泰因先生是一个精明的老式商人——瘦削，苍白，满脸皱纹，蓄着一大绺浅绿色胡子。店堂后面是一大堆未经整理的德文、阿拉伯文、法文、英文和希伯来文书籍。斯泰因先生很少给那

① 六天战争，即第三次中东战争。1967年6月5日，以色列以突然袭击形式向阿拉伯国家发动了侵略战争。在六天内，侵占了约照河西岸，耶路撒冷旧城，加沙地带以及埃及的两条半岛，叙利亚的戈兰高地等6.5万平方公里土地，使近50万阿拉伯人沦为难民。

些想买平装书的旅游者提供读物。他大量收集历史学家、圣贤、神话以及犹太经典评论家的著作，还珍藏着许多20年代的精美德文小说，还有旅游书籍，入门书籍，烹调书籍，以及我青年时代的畅销书：威基·包姆[①]、乔治·瓦威克·狄平[②]、爱弥儿·路德威格[③]、理查德·哈定·戴维斯[④]等人的作品。

这天的晚些时候我的朋友约瑟夫·本·大卫教授带我到人潮汹涌的苏格市场去。星期五它关门较早。我们注视着安息日[⑤]前一天最后一分钟的抢购。当零点临近时，那些易损商品的价钱非常便宜。我们买了香蕉、玫瑰和核桃般大小的橘子。本·大卫带来一个网兜把我们买的东西装了进去。离耶路撒冷商业中心不到一英里，聚集着一些东方和北非的商人和小贩。男孩子推着独轮车，嚷着“哈罗！”“哈罗！”开道。摊贩们正忙着收摊，裹着围巾的女乞丐涌来拾荒。这天下午空中不大清晰；天灰蒙蒙的，炎热、沉闷。我们把花和水果锁在本·大卫的轿车里，然后在小街上散步。一些人家的水箱在中间稍稍凸起，像个小丘。几个年轻人正在小型运动场上踢足球。在所有的社区中——库尔德人，也门人，说意第绪语的波兰人——每人都在洗衣服、扫除、穿衣、打扮，准备过安息日。戴着皮帽、穿着长外套神情严肃的老汉们已经缓步朝他们的会堂走去。本·大卫说，由于耶路撒冷市中心的扩大，这一切将要消失。他熟悉这些小社区。将近30年前他是邻近的一名社会工作者，从事青年罪犯的改造。我已学会对本·大卫提任何意见都要三思，因为他对暧昧的观点和不正确的表述的容忍是有限的。他是一个身材矮小、身体强壮的人。他的蓝色目光是柔和的，看起来爱沉思和梦想，但他很容易发怒。如果我的理由不足，我们的讨论往往会变成争执，因为我尊敬他，一直对他退让。此外，我来自芝加哥，还要回到芝加哥去，这使我不大爱争吵。何况，由于他这样温和，当我们相遇时，我总是微笑着文雅地伸出手来，我注意到他结实的手掌和强劲有力的一握。

我们走进一个也门人的会堂。早来的人已把鞋放在门外，这是阿拉伯

---

① 威基·包姆（1888—1960），英国小说家。
② 乔治·瓦威克·狄平（1877—1950），英国小说家。
③ 爱弥儿·路德威格（1881—1930），瑞士传记作家。
④ 理查德·哈定·戴维斯（1877—1930），美国作家。
⑤ 犹太人的安息日是星期六。

人的生活方式。黑脸的有胡须的人沿墙坐着。你可以看到他们把穿着袜子的脚放在读经台下的脚凳上。按照传统他们在星期五下午要高声朗读《雅歌》，现在他们正在用非欧洲人的音调朗读或歌唱它。这种歌唱很像你经过阿拉伯教堂时所听到的集体朗读。

（申奥　译）

思考者的荒原

——谈谈小说家的职责

美国人写出并发表了那么多虚弱无力、精制滥造并且令人腻烦的长、短篇小说，这是一个事实。这一情形在我们的叛逆者看来，应归咎于这一原因：我们的机构可怕地古板守旧，当权者极端愚蠢，性本能堕落贬值以及极度异化了的作家创作上趋于失败。那些富有同样叛逆精神的诗歌和小说，以及其理论声明，也是肮脏污秽的，大胆放肆的，却同样是令人腻烦的，此外，还是荒谬绝伦的。现在，很明显，多种形式的性欲和强烈的异化宣言也是无法创造出伟大的艺术作品的。

对于我们小说家来说，剩下的事情就是思考了。因为除非我们思考，除非我们对自己的条件作出比较明确的估价，否则我们就将继续写作骗人的东西，继续发挥不了我们的作用；我们将缺乏严肃的兴趣，变得与什么都极不相干。在这里，批评家必须承担一部分责任。他们也未能描绘出这一情景。多少年来，文学一直是自身的源泉，自身的领域，并且依靠着自己的传统而继续存在着。同时，文学对于不切实际地与普通老百姓分离或疏远也表示了认可。尽管这种疏远也产生出一些传世杰作，但时至今日却使文学日益衰弱了。

随着对一种现代文明理论略有意识的认可，便出现了作家的分离。这种理论实际上是说，现代公众社会对于人类精神上体现出的任何纯洁的东西都是可怕的、残忍的，并怀有敌意的，实属一片荒原和一场恐惧。对于这个社会的丑恶，对于其官僚机构、偷窃行为、说谎欺骗、战争争端以及残暴蛮横，艺术家是永远不能与之调和的。

这就是文学在不受批评的情况下赖以生存的一个传统。但是，每一代艺术家和批评家的任务正是用自己的眼睛来观察。也许，他们会看到更为糟糕的丑恶现象，但是他们至少是在独自进行观察。他们不会，也不可能允许自己世世代代死抱住自己没有检验过的观点。由于这种蓄意的熟视无睹，我们就没有资格称自己为艺术家。我们接受了自己谴责的东西——狭隘的专门化、势利和等级制度结构。

但令人遗憾的是，这种等级制度的情形，以及解放、独立和创造性的情形，总是对那些梦想到处都有一种更为充实、更为自由的生活的穷苦人颇有吸引力。作家是受人景仰的，作家也是受人羡慕的。但是他有什么话好为自己说的呢？他说，正如作家们已说了一个多世纪那样，他与自己的社会生活隔绝了。因为这个社会受到其太上皇的鄙视；那些老爷们玩世不恭，对艺术家们只是轻蔑。社会上没有真正的公众。因为公众与社会疏远了。作家梦想到各种各样的时代，在那些时代里，诗人或画家表达了一种时间地点的完美统一，他们得到真正的承认。享受着与周围环境生机勃勃的和谐一致——作家梦想的是一个黄金时代。实际上，没有那种黄金时代，就没有荒原。

那么，这个时代根本就不是什么黄金时代，只是现在这样的时代。难道我们只能报怨这个时代吗？我们作家还有着更好的选择。我们要么就闭起嘴巴毫不声张，因为时世确实太糟糕了；要么就继续抱怨，因为我们有着写书的本能，有着欣赏的才华，这种本能和才华甚至连这些被损害被玷污的时代也无法抹去。孤立的职业作风就等于死亡。如果没有老百姓，小说家就只能是一件古玩，就会感到自己处在一只玻璃盒里，正沿着通向未来的某个阴郁暗淡的博物馆走廊缓缓行进。

我们生活在一个对艺术家仿佛有着无法克服的敌意的科技时代。因此艺术家必须为生活而斗争，为自由而斗争，和其他每一个人一样——为正义和平等而斗争，因为这二者已受到机械化和官僚化的威胁。这并不是意在劝告小说家赶快冲进政治领域里去。但是在开始的这个阶段，小说家必须开始发挥自己那长期得不到使用的聪明才智。如果他要拒绝政治，那就必须懂得自己拒绝的是什么东西。他必须开始思考，而且不只是要思考自己那狭隘的个人利益和个人需要。

（王宁　译）

1977年获奖作家

[西班牙]维森特·阿莱克桑德雷

Vicente Aleixandre（1898—1984）

在佩德罗·萨利纳斯家

我去他家。进屋后，我在门口站停了。

佩德罗·萨利纳斯正在写作。可又不是那么一回事：佩德罗·萨利纳斯膝头有个小男孩，另一膝头有个小女孩。小女孩把她的小脑袋贴在爸爸胸口，一只结实的小手手臂使劲搂着他的脖子。“爸爸，爸爸……”小女孩另一只空出的手殷切地揪着她见到的大耳朵。他则非常随和地任她摆弄。小女孩不时格格发笑，浑身颤动，挨紧宽阔的胸膛，望着那张她没看到的、正出神的、几乎愁眉锁眼的红脸。一个很小的男孩骑在另一条腿上。他也许是在森林里驰骋，啊，真棒，那条粗壮的腿有节奏地抖动着，孩子攀住那条粗壮的胳臂，睁大小眼睛，朝着无限向往的远处纵马奔去。这个小孩和大人堆里伸出一条胳臂，胳臂上有只手，终端还有些什么：一支笔。那支笔从老远老远的地方伸向桌上，桌上不可思议地居然还有一张纸……原来那个杂乱的小孩和大人都在写东西。

“驾！驾！”“耳朵，耳朵，给我讲老奶奶的故事。”小男孩在马鞍上，在那快跑的、驯顺的膝头欢蹦乱跳。小女孩扯着肉乎乎的耳垂，柔声柔气地央求，一只小胳臂亲昵地紧搂着凑下来的脖颈。诗人，那个三位一体的诗人，只露出一个皮肤红润、愁眉锁眼、受到拜访的脑袋，灵感大发，龙飞凤舞地在

写谁都看不见的诗句。也许那堆人是个颤动的大眼睛，伸得老长的手只是一道光线，奇迹般地落到纸上，留下极细的痕迹。

面对眼前的景象，我不知所措地呆了一会儿。最后，小女孩站立在爸爸的大腿上，双臂抱着他的脖子，稚嫩的小嘴凑着那个听从摆布的大耳朵又吻又说，说了一些开心的话，像是在唱歌，又像是叫嚷。小男孩这会儿吊住那条想写字、正在写字的胳臂……小孩吊在血肉和光线的横梁下晃荡，横梁是正在抒发胸臆的诗人的臂膀。

那堆纠缠不清的东西散开后，佩德罗·萨利纳斯站了起来。他瞅着我笑了。“你把我当场抓获了。”“什么当场抓获！”我对他说。他把纸递给我，不知怎么搞的，稿纸上居然有一首诗：

夜晚，我在想那边的白天，

这里的夜晚

该是那边的白天，

欢乐的荫影下，

百花迎着太阳开放，

那个太阳

正是照着我的淡淡的月亮……

我们走上屋顶平台。佩德罗当时住在马德里，他在贝尔加拉太子街的房子有个平台，不知为什么，我觉得从那里望出去的是塞维利亚城的屋顶。他是马德里人，出生在首都一条阳光充足的古老的街道：但是在塞维利亚大学教过几年书，我觉得他在那里的春光滞留的夕阳下，从他住房的高高的屋顶平台上看到了温暖的希拉尔这高塔，这才是“堂·佩德罗”不可缺少的背景衬托。

这个马德里人写的诗歌全是素描，没有色彩，我见到他就联想到塞维利亚。他不修边幅，肥硕笨重，去了塞拉利亚，回来时腰板笔直，仪表整饬，几乎可称是瘦长的身材有了新的和谐，甚至添了蕴含色彩的幽默：那是淡金黄色彩，在可能隐藏着的太阳下熠熠发光；那正是“甘菊”的色彩。

他脸庞的色调浓重，像某些塞维利亚人似的近乎橙褐，一双阅历很深

的眼睛澄澈明亮。他带着亲切的嘲弄神情，总是乐意听你谈话。你说着说着，到了某个时候会停下来，望他的眼睛：嘲弄和亲切的光点在宁静深邃的蓝色中消失了，那是一个使你心旷神怡的境界。

岁月推移，人们了解了生活，几乎经历了一切。剩下的是对某些为人类立极的人的崇敬回忆，在那个静谧的真正极限中，人们不会无所适从，仿佛找到并认识了自己。那里就是安详真挚的佩德罗·萨利纳斯。

（王永年　译）

1978年获奖作家

[美国]艾萨克·巴什维斯·辛格

Isaac Bashevis Singer（1904—1991）

奥勒和特露法

——两片树叶的故事

森林很大，密密地长了树，有各种各样的叶子。时间是十一月，往年这时候天已经冷了，也许还下了雪，可是今年十一月天气还比较暖和。夜晚天凉，刮起风，但是早晨太阳一出，天又变暖了。你会以为还是夏天，不过整个森林的地上已经铺满了落叶，有的橘黄像番红花，有的如红酒，有的金光闪闪，有的五彩斑驳。树叶是被风、被雨刮下的，有的在白天，有的在夜晚，它们给森林铺了一张厚厚的地毯。虽然叶浆已经干了，叶子依旧发出清香。太阳穿过活着的枝条照在落叶上，经过秋天的风雨而存活下来的虫子和蝇子爬在落叶上。落叶下面的空隙给蟋蟀、田鼠和其他许多寻求泥土保护的活物提供了藏身之地。那些冬天不迁徙到热带去而待在这里的鸟雀，在光秃秃的树枝上栖息。其中有的麻雀，它们身体很小，然而天生很勇敢，而且经过几千代积累了经验。它们跳啊叫啊，搜寻着森林在这个季节提供的食物。最近几个星期来，许许多多有翅和无翅的虫子死去了，但是谁也没有哀悼它们的逝去。上帝造的活物知道，死亡只是生命的一个阶段。春天来临时，森林会再度长满翠绿的草叶、灿烂的花朵。候鸟从远方归来，找到它们遗弃的巢穴。即使巢穴被风雨损坏了，修复也很容易。

在一棵几乎掉完了叶子的树的梢头，还留着两片树叶。一片叫奥勒，一片叫特露法。奥勒和特露法长在同一枝树杈上。它们长在树梢，因此能得到充足的阳光。不知道为什么，奥勒和特露法经受住了风雨和料峭的夜寒，仍旧挂在那枝头。谁知道为什么一片树叶掉落，而另一片树叶却留下呢？可是奥勒和特露法相信，问题的答案在于他俩相互间深厚的感情。奥勒比特露法略为大些，但是特露法更漂亮、更柔弱。当风吹、雨打、雹子从天而降的时候，一片树叶能帮另一片树叶什么忙呢？即便在夏天，有时也有叶子会脱落，何况秋冬一来，更没有办法了。虽然如此，奥勒还是找一切机会来鼓舞特露法。当最猛烈的暴风雨来临，雷劈电闪，风不但刮走叶子而且折断枝杈时，奥勒恳切地对特露法说："特露法，用你的全力坚持呀！"

有时在寒冷和刮风的夜晚，特露法泣诉道："奥勒，我的日子到了，不过你可要坚持呀！"

奥勒反问道："那为什么？没有你，我的生命还有什么意义？如果你掉落，我要和你一起掉落。"

"不，奥勒，不要这样！一片树叶只要还能挂着，它就不能撒手。"

奥勒回答道："那全看你是不是和我一起留下。白天我瞧着你，爱慕着你的美丽。夜晚我闻见你的香气。不，我决不愿意留下做一棵树上最后一片孤独的叶子！"

特露法说："奥勒，你的话真甜蜜，但这不是真话。你明明知道，我已经不再漂亮了。看，我有多少皱纹啊！我的汁液全都干了，我在鸟儿面前感到惭愧，它们的眼神充满了对我的怜悯。有时我觉得它们在嘲笑我变得这样枯萎。我已经失去了一切，只剩下一样东西——我对你的爱情。"

奥勒说："这不就够了吗？爱情是最高的、最美的。只要我们彼此相爱，我们就会待在这里，任何风暴都不能摧毁我们。特露法，让我告诉你，我从不曾像现在这样深切地爱你。"

"为什么，为什么，奥勒？我全都变黄了。"

"谁说绿色才美，黄色不美呢？所有的颜色都一样美丽。"

奥勒正说这个话的时候，特露法几个月来一直担心的事情发生了。一阵风吹来，把奥勒从树梢上撕脱了。特露法开始颤摇，看来她自己快扯掉了，但是她还牢挂着。她看见奥勒落下去，在空中摇晃，她用树叶的语言

对他喊："奥勒！回来！奥勒！奥勒！"

可是她的话还没喊完，奥勒已经不见了。他同地上的树叶混杂在一起，分不清了，剩下特露法孤零零地挂在树上。

白天未尽的时候，特露法还勉强忍住了悲哀。但是天黑下来，冷雨开始滴落，她就陷入极度的悲痛中了。她把所有树叶的苦楚全都怪到树的身上，怪这粗大的树干和强劲的树枝。叶子掉了，树干却又高又粗地挺立着，牢牢地扎根在地里。风呀，雷呀，雹呀，都对它无可奈何。对于这大概永生的树来说，一片树叶的命运有什么关系呢？在特露法看来，树干是和上帝一样。它用树叶遮体几个月，然后又把树叶抖落。它用汁液滋养了树叶，然后又让树叶干渴而死去。特露法哀求树干把奥勒还给她，叫夏天回来，但是树干听不见，或者是不听她的祈求……

特露法没有想到，一个夜晚会有这么长，这么黑，这么冷。她对奥勒诉说，盼望着回答。但是奥勒没有回音，没有一点表示他还存在的迹象。

过了一会儿，特露法迷糊了过去。这不是睡眠，而是一种奇怪的倦怠。特露法醒来，惊异地发现自己已经不再挂在树上。在她睡着的时候，风已经把她刮下来了。这次的感觉，和往常日出时她在树上的感觉不同，她所有的恐惧和忧虑全都消失了。现在她意识到，自己不只是一片仰人鼻息的叶子，而且成了宇宙的一部分。她不再是渺小的、纤弱的、短暂的过客，而成了永恒的一部分。借住某种神秘的力量，特露法懂得了自己的分子、原子、质子、和电子的奇迹，懂得了自己所代表的巨大的能量，懂得了包括自己在内的天设的计划。在她旁边躺着奥勒，他们重逢时彼此产生着一种过去未曾感觉过的爱。从四月到十一月，他们日夜担心发生的东西，却原来不是死亡，而是得救。一阵微风吹来，把奥勒和特露法吹起，他们在幸福的情绪中冉冉升起，只有那些解放了自己，并同永恒融合在一起的，才感受到这样的幸福。

（裘克安　译）

1979年获奖作家

[希腊]奥德修斯·埃里蒂斯

Odysseus Elytis（1911—1996）

向前线挺进

圣约翰日，即主显节次日，黎明时分我们接到再次开赴前线的命令，到了那里你就分不清工作日和假日了。我们要去接管从希马拉到台佩莱拉的战线，那是一直由阿尔坦人防守的。理由是他们从第一天起一直在战斗，没有间断过，而现在只剩下一半人，再也承担不起了。

我们从前线撤下来，在乡村过了十二整天。现在我们的耳朵刚刚习惯了日常生活中可爱的吱吱嘎嘎的声响，我们刚开始从一只狗的吠叫或远处教堂的钟声中领略出一点意思来，他们却通知我们必须回去再听那种我们确实熟悉了的唯一声音，即迟钝而沉重的大炮声，单调而急速的机枪声。

一夜又一夜我们艰苦而不休止地前进，一个跟着一个，像盲人那样——流着汗使劲从有时没过膝盖的泥浆里拔腿而行。因为一路上总是下着毛毛细雨，就像我们身体内部那样。很少几次我们停下来休息一会儿，大家也一言不发，全都那样严肃沉默，在燃着的一支松明火光下一个个分享着葡萄干。或者有时碰到机会，我们扯开军装狠狠搔着自己的身体，直到搔出血来方罢。因为我们浑身是虱子，而那是比疲劳更不好受的。终于，黑暗中传过来一声哨响，号令我们开始行动，我们便又像驮载的牲口那样努力前行，要赶在天亮之前取得进展，天一亮

我们就会成为飞机的明显目标了。由于上帝并不知道目标一类的事，因而他仍坚持自己的习惯，让日光在每天同一时刻降临。

然后，我们隐藏在深谷中，把脑袋朝沉重的那一侧放倒，使它不致做出梦来。但鸟类会对我们恼火得很，觉得我们根本不重视它们的谈话——也许还因为我们在无缘无故地损害大自然吧。我们的确是一种不同寻常的农人，携带着一种不同的铁镐和工具，讨厌极了。

撤回到乡下的那十二整天，我们时常接连几个钟头地凝视着镜子中我们的面容。正当我们的眼睛渐渐地习惯了以往那些熟悉的特征，正当我们开始小心地领略那光溜溜的上唇或睡得丰满了的面颊的意义时，他们便通知我们出发，以致第二天晚上我们即开始感到我们又在变样，第三天更甚，到了最后一天即第四天，就很清楚我们已不一样了。此外，我们仿佛是由年龄不同的几代人组成的一伙在沿路行进，有的来自现今，有的来自古代，由于胡子过多而变白了。头上扎着带子、愁眉苦脸的山地酋长，能吃苦耐劳的牧师，经历过几次战役的军士，表情严肃地挥着斧子的开路先锋，沾满了保加利亚人和土耳其人的鲜血、手中拿着钉锤和盾牌的拜占庭边疆卫士，大家在一起，谁也不说话，肩并肩地哼哼着永远前进，越过山脊和中间的峡谷，从不去想别的事情。因为正如那些一再走厄运的人习惯了祸害并最后归咎于命运或天数那样，我们始终一往直前，迎着我们所谓的瘟疫，像我们讨厌暗雾或乌云时说的那样——流着汗使劲从有时没过膝盖的泥浆里拔腿而行。因为一路上总是在下着毛毛细雨，就像我们身体内部那样。

我们现在知道，我们已很接近那分不清工作日或假日、病人或健康人、穷人或富人的地方了。因为前头的吼声，犹如群山那边的风暴，在不断增大，以至到最后我们能清楚地分辨出那迟钝而沉重的大炮声和单调而急速的机枪声了。还因为，我们越来越频繁地碰到了那些朝另一方向缓缓而行的伤兵。而那些戴红十字臂章的医务人员会把担架放下，向手心吐几口唾沫，眼中流露着渴望得到香烟的狂热目光。当他们听说我们要去的地方时，他们会摇头诉说他们的血腥可怖的故事。可是我们听到的只是黑暗中传来的其他声响，它们由于那深渊中的火焰和硫黄而仍在发烫。有时候，但不那么常见，有一种闷住的呼吸声，像打鼾似的，那些熟悉的人知道那是死亡的格格声响。

有时他们一路拖着那些几小时之前才被我们的巡逻兵在突袭中抓到的俘虏。他们的呼吸带有酒臭味，他们的口袋里塞满了罐头或巧克力糖。可我们什么也没有，我们背后的那些桥梁被切断了，我们的骡子已毫无办法，陷在冰雪和滑溜的污泥中。

终于，时刻到了，我们看到了远处这里那里升起的黑雾，以及沿着地平线最先出现的熠熠闪耀的红光。

（李野光　译）

1980年获奖作家

[波兰]切斯拉夫·米沃什

Czesiaw Miiosz（1911—2004）

叔本华画像

一幅叔本华的画像，谁知道为什么，配上了埃拉的一幅画像，她笑得像谜一样，画家还给她戴上了一顶文艺复兴时期的帽子，也许与“泰坦尼克”号甲板上的女士们戴的帽子相仿。“噢，哲学家，”流浪汉对他说，“我知道他们为什么讨厌你了。到底谁要人告诉，真理是心灵对它的功利主义使命的一种反抗呢？谁要人告诉，命运在分配智能的天赋时是势利的，那些天赋完全是平庸的，一味追逐幻想，应当屈从于少数中的少数，承认自己的劣势？‘他毋宁是个爱看戏的人，因为他摆脱万物在看戏。’[①]艺术家和哲学家，不就是千百万中的一个？我也是这样。如果我事先知道有什么等着我，我可不就选定了生命和幸福吗？即使现在，当我知道我的同代人的生命和幸福什么也没留下来？这就不难猜想，你为什么没人欢喜，而且永远不会有人欢喜了。没有人曾经如此有力地将儿童和天才同其余的人对立起来，他们永远在盲目意志的威力之下，其本质就是性欲；没有人曾经如此有力地解释过儿童的天才：他们是旁观者，贪婪，饕餮，是尚未被神的意志所俘获的心灵，虽然我想加一句，是为厄洛斯[②]所引导的心灵，却是一个仍然自由的

---

① 叔本华语。

② 厄洛斯，希腊神话中的爱神，罗马名为丘比特。泛指性爱和渴望。

跳舞的厄洛斯，对目标和服务一无所知。而艺术家或哲学家的天赋同样在对于成人的俗界的隐匿敌意中有其秘密。你的语言——哦，哲学家——表面上如此合于逻辑而又确切，伪装多于启示，人们才实在无法接近你。承认这一点吧，你的唯一主旨就是时间：一个仲夏夜的假面会，开花的少女，在一小时之内生生死死的蜉蝣式的世代。你只问了一个问题——值得人去被诱惑和被捕获吗？

（绿原　译）

1916那一年

他听见声音，但他不懂得挑选他作为发声工具的叫喊、祈祷、诅咒、颂歌。他想知道他是谁，但他不知道。他想成为一个人，但他是一个自相矛盾的多数，给了他些许欢乐，却有更多的羞耻。他记得在一个叫维茨基的地方，湖畔有红十字会的帐篷。他记得从船中舀出来的水，大而灰的波浪和一个似乎从波浪中浮现的球茎似的正教教堂。他想起1916那一年，想起他的表妹埃拉穿着从军护士的制服，想起她和她刚嫁的一个漂亮军官沿着前线骑马跑了好几百维斯特[1]。妈妈披着披肩，黄昏时坐在火旁，和她在里加当学生的日子起就认识的尼克拉茨先生一起，他的肩章闪闪发光。他曾经打断他们的谈话，而今他安静地坐着，专注地望着火焰，因为她告诉过他，如果他望得够久，他会看见那儿有个滑稽小人儿，叼着烟斗，四下骑行。

（绿原　译）

---

① 俄里的译音。

生与死

他走着，不像歌曲里的士兵，疲惫不堪，走过沉闷的田野和林子，而且走过许多房子，其中许多已经成形的形体的声响和颜色爆裂着，闪耀着，沸腾起来。这里一队隐居在中世纪村落的风笛人，爬上一个草坡，向一个他们将在那儿为战斗演奏的高原走去，那里维利亚河的潮水升得很高，到达大教堂的台阶，而在四月的亮光下，涂着蓝色、白色和绿色条纹的划子在教堂尖顶下面四处游弋；那儿，采覆盆子的小男孩在长满忽布蔓叶的坟地跌倒了，他们弯下身去辨认那些名字：浮士德，希尔德布兰德[1]。当真，我们何必关心生与死呢？

（绿原　译）

---

① 希尔德布兰德，即教皇葛利高里七世（1021—1085）。

1981年获奖作家

[英国]埃利亚斯·卡内蒂

Elias Canetei（1905—1994）

勒奇山谷之行

对我来说，瓦利斯山谷是山谷中的佼佼者，这与山谷的名称有一些联系，拉丁语中，山谷这个词成了州的概念，瓦利斯山谷是由罗纳山谷和周围的许多小山谷组成的。在地图上，没有哪个州像它这么坚实，这里没有任何东西不是与自然界密切相关的。读了关于瓦利斯山谷的一些资料之后，我对它有了很深的印象：这里通用两种语言，有德语区和法语区，两种语言仍然像很久以前那样，保持了较古老的形式，在瓦达尼维区使用一种非常古老的法语，在勒奇山谷使用一种非常古老的德语。

1920年夏天，母亲带着我们兄弟三人又回到了康德斯特克。当时我经常看地图，所有的希望都集中在勒奇山谷，那里是最有趣的地方，有许多值得一看的东西，而且也很容易去：乘火车穿越世界第三长隧道——勒奇山隧道，从隧道那头的第一个车站格彭施坦因徒步穿过勒奇山谷，走到最后一个小镇普拉滕。我怀着极大的热情去完成这一计划。我结交了一批同行的伙伴，并且坚持让两个弟弟这一次留在家里。母亲说："你已经知道自己该干什么了。"我毫无顾忌地把两个弟弟排除在外，并没有使她感到惊讶，相反，她对此感到很满意。她一直担心我一味埋头读书会变成一个优柔寡断、没有男子汉气概的

人。她在理论上赞成体谅弱小，但在实践上则失去了自制力，尤其是当她认为某人妨碍达到一个目标的时候。她支持我的意见，为两个弟弟安排了其他的活动。出发的日子已经确定了，我们将乘早上的头班火车穿越勒奇山隧道。

格彭施坦因比我想象中的还要贫瘠荒凉，我们沿着那条与外界保持联系的唯一的羊肠小道朝勒奇山谷攀登。我得知，这条小道在不久以前还要更加狭窄。只有为数不多的动物在这里出没。不到一百年以前，这一地区还有狗熊，可惜现在已经见不到了。当我还在缅怀早已销声匿迹的狗熊时，山谷突然展现在眼前，只见它在阳光下闪闪发光，明亮耀眼，一直向上延伸，爬上了白雪皑皑的山峰，最后消失在一片冰川之中。在不长的时间里就可以到达山谷的尽头，但是小道却蜿蜒迂回，从费尔登到普拉滕要经过四个小镇。一切都是古色古香的，无一雷同。女人们头上都戴着黑色的草帽，不仅仅是成年妇女，还包括小姑娘，甚至就连三四岁的小女孩也戴着这种富于节日气氛的帽子，好像她们自打出世就意识到了她们的山谷的特点，而且必须向我们这些闯入者证明，她们并不属于我们之列。她们紧跟着一些上了年纪的妇女，这些脸上皮肤干枯，布满皱纹的老人始终伴随着她们。这里的人说的第一句话，我听来就像是几千年以前的。一个胆大的小男孩朝我们走近了几步，一个老年妇女招呼他到她那儿去，要他避开我们。她说的那两句话很好听，我简直不敢相信自己的耳朵："过来，Buobilu！"这是什么样的元音啊！对小男孩这几个字，我常听到的说法是"Buebli"，可是她却说"Buobilu"。一个u，o和i三个元音的组合。我突然想起一些在学校读过的古高地德语诗歌。我知道瑞士德语方言接近中古高地德语，但是有些词汇听上去像古高地德语，我还从未想到过。我自认为这是我的一个发现。因为这是我所听到的唯一的一个单词，所以它在我的记忆中更加牢固。这里的人沉默寡言，似乎都在回避我们。在我们整个漫游过程中从未与人有过交谈。我们看见古老的木头房屋、全身黑衣的妇女、窗前的盆花、牧场草地。我竖起耳朵倾听远处的说话，所有的人都沉默不语，也许仅仅是巧合。然而，"过来，Buobilu！"作为山谷的唯一的一句话留在了我的耳朵里。

我们结伴同行的这伙人来源混杂，有英国人、荷兰人、法国人、德国人，可以听见各种语言的说笑叫喊，就连英国人也显得爱说话起来了，面

对沉默的山谷，大家都感到震惊，表示赞叹。我为这些住在同一旅馆里的自命不凡的客人并不感到羞愧。然而，经常我总是对他们说些尖酸刻薄的话。这儿，一切都相互适应，生活趋于统一，寂静、悠闲、适度冲掉了他们的高傲自大，他们对这些自叹弗如、不可捉摸的东西做出的反应是惊奇和羡慕。我们穿过4个村庄，我们像是来自另外一个星球，没有任何与这里的居民接触的可能，这里的人也得不到任何一点儿关于我们的信息，我们甚至看不到一丝好奇。在这次漫游中发生的一切，仅仅就是一个老年妇女把一个尚未走到我们跟前的小男孩从我们身边叫走。

我再也没有去过那个山谷，在半个世纪里，特别是在60年代以后，那里一定发生了很大的变化。我要避免触及自己心中对它保留的印象。我要感谢恰恰是它的陌生带来的一个后果：对古代生活方式的熟悉感。我说不出当时在那个山谷生活着多少人口，也许500人吧。我只是看见单个的人，很少看见超过两三个人聚在一起。他们生活很艰苦，这是显而易见的。我没有想过，他们中间是否有人在外面干活挣钱，但我觉得，哪怕是仅仅离开这个山谷很短一段时间，对他们也是绝对不可能的。要是我能更多地了解他们，这种印象恐怕就会消失，他们也会成为我们这个时代的人，就像我在世界各地见过的人一样。幸运的是，这些体验的力量来自他们的独一无二和孤立隔绝。后来，每当我读到关于部落和民族的书籍，心里总会产生对勒奇山谷的回忆。我还想读到这样奇特的事情，我认为这是可能的，并且接受了下来。

（蔡鸿君　译）

1982年获奖作家

[哥伦比亚]加夫利尔·加西亚·马尔克斯

Gabriel Garcia Márquez（1927—2014）

影响和写作

一、从福克纳的影响谈起

批评家们那么顽强地强调福克纳对我们作品的影响，有一段时间我竟被他们说服了。然而实际情况是，当我纯粹出于偶然开始读福克纳的小说时我已经出版了我的第一本小说《枯枝败叶》。我一直想知道批评家们所说的福克纳对我的影响究竟是什么。许多年以后，我在美国南方旅行时，我相信找到了在书中肯定找不到的解释。那些尘土飞扬的道路，那些炎热而贫穷的村庄，那些绝望的居民，都跟我在我的短篇小说中描写的极像。我认为这种相像不是偶然的：我出生的那个镇子大部分是由美国香蕉公司建造的。

当然，我不是厌恶福克纳的影响。相反地，我应该把它视为一种荣誉，因为福克纳是一切时代的伟大小说家之一。问题在于我不十分清楚批评家们所谓的影响究竟是什么。事实上，一位知其所为的作家不但总是千方百计使自己的作品不和任何人的相似，而且竭力避免模仿他所偏爱的作家。

就我自己的情况而言，我不特别偏爱哪位作家，只是对某些作品的喜爱胜似其他，而且我所喜欢的作品每天都不一样。

再说，我喜欢某些作品并非由于我认为是优秀作品，而是

由于各种很不相同的、总是很难说清楚的缘由。比如今天下午的我将开列这样的书单：索福克勒斯的《奥狄浦斯王》、《阿马迪斯·德·高拉》和《小癞子》、皮加费塔的《首次环球旅行》、丹尼尔·迪福的《瘟疫年纪事》、伯勒斯的《猴群的塔桑》和其他两三部。我不知道这个书单对批评家们可能意味着什么，但是，说实话，许多年以来我就不能忍受福克纳了，对所有的小说我也感到厌倦了。几年来我只对航海者们的纪事感兴趣。

批评家们的面孔都是很严肃的。老早我就讨厌这种严肃性了。但是看到他们在黑暗中干蠢事却很开心。其中有一位，不久前在委内瑞拉一家报纸上评论《百年孤独》时说，提到维克多·休格斯（卡彭铁尔小说中的一个人物）是“天真的，表明了这位哥伦比亚的人的敬佩心情。同时引起读者对这个人物的注意”。其实，是他自己天真。他没有看到，小说中还提到了卡洛斯·富恩特斯作品中的一个人物和胡利奥·科塔萨尔作品中的几个人物。另外我还采用了一种显然属于巴尔加斯·略萨的风格，并多次提到胡安·鲁尔福的一句话。

还有一位批评家从下面的发现中受到启发：加夫列尔（我的小说中的一个人物，人们总认为就是我）把拉伯雷的作品全集带到了巴黎。这位批评家说，这便是对一种影响的承认。只有这种影响才能解释奥雷利亚诺二世的反常的性行为和兽欲、何塞·阿长迪奥的不同一般的阴茎、所有人物的大量暴行以及异乎寻常的风格。看到他写的这些话，我感到很有趣儿，因为实际上，加夫列尔带到巴黎的那本书是丹尼尔·迪福的《瘟疫年纪事》。为了使批评家们上当，我玩了个小花招：把书名换了。

事实上，倘若批评家不落入圈套的话，我玩的小花招是没有害处的。可惜对这些批评家来说，落入圈套要比深入了解作品的重要因素更容易，而真正的关键无疑是在作品中。比如说，许多批评家总是以不公平的态度对待阿玛兰达·布恩迪亚这个人物，甚至认为她是多余的。只有德国人欧内斯托·沃尔凯宁从她那种乱伦的决定性因素出发，给了她以正确的解释。似乎阿玛兰达真的具有心理上和道德上的能力来孕育一个使家族断子绝孙的猪尾儿。她失望的原因是每次机会她都缺乏正视自己命运的勇气。

每一部好小说都是一个关于世界的谜。批评家们凭着自己的责任和勇气承担起了破解这些谜的重要任务。应该希望他们去做。当然我不是指

《百年孤独》中那些带有私人特点的、只有我的亲密朋友们能够发现的大量隐语：每个日期和某个人的诞辰对应，某个人物的气质和我夫人的气质相同，某个人给他的孩子取的名字跟我的孩子的名字一致，诸如此类。不止千百例，只是简单地读小说是不可能发现的。然而，使我吃惊的却是，在小说出版后我自己发现的42个矛盾中竟没有人指出一个，也没有人发现意大利译者给我指出的那六处严重错误。关于这些错误，无论在再版书还是译本中，我都未加校正，因为这样做是不诚实的。

我的结论是，任何一位批评家，只要他不改变那副教皇般的严肃面孔，依然认为这部小说完全缺乏严肃性，他便不可能使他的读者真正了解《百年孤独》。我这样说是出自内心的感受，因为我憎恶那许多卖弄学识的故事、那许多神圣威严的短篇小说和那许多不是试图讲故事而是企图打倒政府的长篇小说。总之，我所厌倦的是，我们这些作家竟变得这么严肃，这么重要。正是这种权威般的严肃性迫待我们避免表现多愁善感，过分虚假的感情，粗俗的事物，道德上的骗局和其他许多东西。这一切在我们的生活中是真实的，但在我们的文学中却不敢成为真实。想想吧，我们怀着良好的意愿搞了这么多年的文学并没有能够用它推翻任何一届政府。相反的，我们却侵入了不受欢迎的小说的书店，并且陷入了任何作家和政治家都不能原谅的境地：我们失去了读者。现在，由于改变了那种作为作家的傲慢态度，我们才开始重新赢得了读者。

二、必须这样讲故事

事情，无论是普通的还是神奇的，我幼年时候都经历过。因为在我出生的地区和我祖父母抚养我的家里，每天都在发生。那个镇子跟加勒比海边的任何村镇一样，房子也是那许多房子中一幢。我的外祖父母完全跟街坊们一样既迷信又轻信。但是对我来说，所有这一切的命运却是悲惨的：由于谁也解释不清的原因，一夜之间，外祖父母死了，白蚁把房子毁了，镇子陷入了贫困。仿佛一场破坏性的大风从那里席卷而过似的。

我一知道什么叫故事——此事大概发生在我12岁的时候——便明白在那场巨大的悲剧中存在着可以写一部无所不包的小说的材料。17岁的我曾经想写，但是幸好我很快就发觉，我自己也不相信我所讲述的东西。

对我来说，最重要的问题是打破真实事物同似乎令人难以置信的事物之间的界限，因为在我试图回忆的世界里，这种界限是不存在的。不过，我还需要一种富有说服力的语调。由于这种语调本身的魅力，不那么真实的事物会变得逼真，并且不破坏故事的统一。语言也是一个大难题，因为真实的事物并非仅仅由于它是真实事物而像是真实的，还要凭借表现它的形式。我生活了20年，写了4本习作性的书才发现，解决办法还得到问题产生的根子上去找：必须像我外祖父母讲故事那样老老实实地讲述。也就是说，用一种无所畏惧的语调，用一种遇到任何情况、哪怕天塌下来也不改变的冷静态度，并且在任何时刻也不怀疑所讲述的东西，无论它是没有根据的还是可怕的东西，就仿佛那些老人知道在文学中没有比信念本身更具有说服力。

此外，这种把神奇的事物变为日常事物的写法——无疑是骑士小说的伟大发现——还有一个好处，就是它同时解决了我的语言问题，因为一次以某种方式称为真实事物的东西，每当一次以同样的方式提到他的时候也必须是真实的事物。换言之，就是必须用我外祖父母讲故事的语言老老实实地讲故事。运用整个一类语汇，寻找讲述那些在我们这些作家生活的城市环境中已非常见的、几乎永远被忘记的事物的方式，是一项十分困难的任务。必须无所畏惧地表现上述事物，甚至需要国民的一定勇气，因为作家总是冒着遭受损害和不合潮流的危险。为了不回避对多愁善感、过分虚假的感情、粗俗的事物、道德上的骗局和历史上的弥天大谎的表现，这种勇气是必需的。而这一切，在生活中是真实的，在文学中却不敢成为真实。有一个人值得我深表谢意，他对我说，《百年孤独》的伟大功劳不在于写了它，而在于敢写它。

（朱景冬　译）

再次小议文学与现实

当今纷繁的现实向文学提出的一个非常严肃的问题是词汇的贫乏。当我们谈到一条河的时候，一个欧洲读者至多也只能想象到二千七百九十公里长的多瑙河。如果不向他加以描绘，他很难想象到长达五千五百公里的亚马孙河的实景；如果你站在巴拉州的贝伦，一眼都看不到彼岸，它比波罗的海还要宽。

当我们写出“暴风雨”一词时，欧洲人就会想到闪电与雷鸣，但不易意识到我们想要描写的同一现象。比如“雨”这个字也是一样。在安第斯山，根据一位叫雅维尔·马里米埃的法国人向其他法国人的描述，有的暴风雨可以持续五个月。“没有见过这种暴风雨的人，”他说，“不可能想象它是如何的猛烈。整整几个钟点急促的闪电接连不断，犹如血色的飞瀑；大气在连续雷鸣的震荡中颤抖，雷的炸裂声在无垠的山间激荡。”这种描写远远算不上什么杰作，但足以将不易轻信的欧洲人吓得发抖。

因此，有必要创造一系列的新词汇，以适应当今现实之需。这一需要的例证是不胜枚举的。在本世纪初走遍亚马孙河上游的荷兰探险家厄普·德·格拉夫说，他遇到一条溪水在沸腾，在溪水中五分钟可以煮熟鸡蛋。还说，他经过一个地区，在那里不能大声说话，因为阵雨倾盆而下。在哥伦比亚加勒比海岸一个地方，我看到一个人在一头耳朵里生了虫子的母牛前默默祈祷，并看到在祷告过程中死虫子掉了出来。那个人肯定地说，他可以远距离进行同样的治疗，只要把牲口向他描述一番并告诉他在什么地方。1902年5月8日，马提尼克岛的珀利山火山在几分钟内把圣皮埃尔港毁灭了，三万居民全部死亡并被埋葬在熔岩里。只有一人除外：全城中唯一的犯人勒德格·西尔瓦里斯，为防止他逃跑而建的单人牢房坚不可摧的结构保护了他。

仅在墨西哥，为了表达其难以置信的现实，就得写许多本书。在这里居住近20年以后，我们能整整几个钟点观赏一盘跳舞的赤豆，就像我那么多次所做的一样。好心的唯理主义者向我解释说，赤豆会动是因为里面有一只活蛹，但这解释似乎贫乏无力：妙处不是因为赤豆里面有蛹而动，而是因为赤豆里面有蛹使之能动。

我生活中的另一奇异经历是第一次遇到美西螈。胡利奥·科塔萨尔在他的一些小说中说：一天他想看狮子，在巴黎动物园里看了美西螈。科塔萨尔说，当从水族馆前走过时，“我斜睨普通的鱼，直到突然看到美西螈。”最后说，“我留下来观看了它一个钟头。出来后，别的事不能干了。”我也一样，是在帕兹夸罗，只是我不是观赏了一个钟头，而是整整一个下午，而且又去看过几次。但是，那里有件比动物本身更打动我的东西，即钉在房门上的牌子：“出售美西螈浆”。

这种难以置信的现实在加勒比最多，其范围北面扩展到美国南部，南面到巴西。请不要以为这是扩张主义的邪念。不是的；这是因为加勒比不仅仅是像地理学家们理所当然地认为的那样一个地理区域，而且是个非常有相同文化的地区。

在加勒比，发现新大陆之前的原始信仰和奇特概念与后来的丰富多彩的文化糅合成奇异的混合体，其艺术的兴味及其艺术多产是无穷无尽的。非洲文化的贡献虽是被迫的，是令人愤慨的，却是幸运的。在这个世界的交叉路口形成了一种无边无际的自由感，一种无法无天的现实，在这里每个人都感到能够做到他不受任何限制地想要做的事：一夜之间，强盗们变成了国王，逃兵们变成了海军上将，婊子变成了女省长。反之亦然。

我生长在加勒比。我逐国逐岛了解它，也许我的失败就来源于此，我从来没有想到也未能做到任何比现实更为惊人的事，我能做最多也只是借助于诗把现实改变一下位置，但我的任何一本书中没有任何一个字是没有事实根据的。

这种改变之一是在《百年孤独》中使布恩迪亚的家世如此不安的猪尾巴残余。我本可以运用任何其他的想象，但我想，害怕生一个带猪尾巴的儿子的想象与事实巧合的可能性最小。当然，小说刚一开始为人所知，在美洲各地就出现了些男女供认自己有类似猪尾巴的东西。是巴拉兰基利亚，一位青年在报纸上自白：他带着那样的尾巴出生，长大，但直到读了《百年孤独》之前从未披露过。他的解释比他的尾巴更令人惊异。“从前从来不愿说我有尾巴，因为害羞，”他说，“但是现在读了这部小说，并听读过这部小说的人讲，我才发现这是自然的事。”之后不久，一位读者给我寄来从报纸上剪下来的一张照片，韩国首都的一个女孩生来有一个猪尾巴。与我写小说时所想象的相反，女孩的尾巴割掉了，而且女孩活下来

了。

但是，我的作家生涯最艰难的经历是《家长的没落》的准备工作。在几乎10年当中，我阅读了我可能弄到的一切关于拉丁美洲，特别是加勒比地区独裁者的材料，旨在使我要写的书尽可能少的与事实相像。每一步都是一次失望。胡安·维森特·戈麦斯的本能比一种真正的预卜本领要犀利得多。海地的杜瓦列尔博士命令把国内的黑狗消灭光，因为他的一个敌人，设法逃避这位暴君的迫害，摆脱了人的形态而变成了一条黑狗。弗朗西亚博士，其哲学家的声望如此斐然而值得卡莱尔对他进行研究，他把巴拉圭共和国像一所房子一样关闭起来，仅留了一个窗口，便于通邮。安东尼奥·洛佩斯·桑塔纳在壮丽的葬礼中埋了自己的一条腿。洛佩·德阿吉雷被砍断的手顺水漂流了几天，看到它漂过的人们害怕得发抖，以为处于那种状态的那只杀人的手仍可挥动匕首。尼加拉瓜的阿纳斯塔西奥·索莫萨·加西亚在他家的院子里有一个动物园，笼子分为两间：一间关闭野兽，另一间，仅一铁栏相隔，关着他的政敌。

萨尔瓦多信奉通神教的独裁者马丁内斯，下令把国内所有的公共照明灯用红纸衬里，以防治流行麻疹，并发明了一种摆锤，饭前放在食品上方，测定食品是否有毒。现在仍在特古西卡尔帕的莫拉桑的雕像，实际上是内伊元帅的：到伦敦去寻找雕像的官方代表团决定，买下这尊被遗忘在一个仓库里的雕像比定做一件莫拉桑的真实雕像还要便宜。总而言之，我们拉丁美洲和加勒比的作家们必须虔诚地承认，现实是比我们更好的作家。我们的天职，也许是我们的光荣，在于设法谦卑地模仿它，尽我们的可能模仿好。

（仇新年　译　屠孟超　校）

与海明威相见[①]

1957年春天一个阴雨连绵的日子，他偕同妻子玛丽·威尔希漫步走过巴黎圣米歇尔大街时，我一下子便认出了他。他在街对面，正朝着卢森堡公园那个方向走去。当时他虽然已经59岁[②]，但当他出没于一个个旧书摊、隐没在巴黎大学青年学生的人流中时，竟显得那样生气勃勃、富有活力，人们哪里会想象到，他的一生只剩下最后4年时间了。

瞬间，我仿佛像以往那样，觉得自己被分割在自我的两个对立的角色之间。我不知道是否应该上前请求谒见，还是穿过林荫大道，向他表达我那谦卑的钦慕之心。但不管出于哪种原因，我都感到极为不便。我只是把两手握成杯形放在嘴边，如同丛林里的壮汉那样，站在人行道上，朝对面大声喊道："艺——术——大——师！"欧内斯特·海明威明白，在这一大群学生中不可能会有另一位大师的，于是他转过身来，举起手，亮着孩子般的嗓音，用卡斯蒂利亚语对我高声叫道："再见了，朋友！"这就是我见到他的唯一时刻。

那时，我是个28岁的哥伦比亚记者，曾发表过一篇小说，并获过一次奖，但我当时却游荡在巴黎街头，毫无目的和方向。我的文学大师是两位各具特色的北美小说家。那时，我读了他们发表的每一部作品，但我并没有将这些作品当作一般读物来读，而是作为文学想象中的两种迥然不同的，却又各自独树一帜的风格来仔细研读的。一位大师是威廉·福克纳。我从未有过眼福见到他，只能在梦里想象，他就是卡蒂埃·布莱森拍摄的著名相片上的那个衣着朴素的农夫，只见站在他身旁的是两条小狗，他那长长的衣袖连同手就搭在狗的身上。另一位大师就是从街对面向我道别的那个生命短暂的人，他留给我的深刻印象是，我生活中仿佛发生过某件事，而且这件事总是萦绕我的一生。

我不知道这话是谁说的，小说家读别人的小说只是想领会这些小说是怎样写出来的。我相信这话千真万确。我对浮现在纸页表面的那些秘诀并不满足：我们翻过书来就会发现隐于其间的缝口。我们以某种不可言喻的

① 这是作者为纪念海明威逝世20周年而写的一篇纪念文章。原标题即为《与海明威相见》。本译文有所删节。

② 海明威生于1899年7月20日，这里应是58岁。

方法把书分解到它的实质部分，在弄清楚了作者的发条装置之奥秘后，我们再把它回复原样。但把气力花在分解福克纳的书上，则是令人沮丧的。因为他似乎没有一个写作的有机体，而是盲目穿过那圣经的宇宙，宛如一群放在满是水晶玻璃的店铺里的山羊。人们力图剥去他纸页表面的东西，但随即映入眼帘的便是弹簧和螺丝钉，不可能再回复原样了。相比之下，海明威的灵感要少些，激情和狂热也少些，他极其严肃，把那些螺丝钉完全暴露在外，就像装在货车上那样。也许鉴于那个原因，福克纳便成为一位与我的心灵有着许多共感的作家，而海明威则是一位与我的写作技巧最为密切相关的作家。这不仅仅是因为他的书本身，而且还有他在写作这门学问的技巧上的造诣确实令人惊叹折服。他在巴黎与乔治·普林普顿的历史性会见中，始终阐明了这样一点——恰好与浪漫主义的创作观相反——言简意赅对写作是颇为有益的：一个主要的困难就是如何把词句组织好；难以写下去时，重新读一读自己的作品还是颇为值得的。这样可以使自己时刻记住：写作始终是艰苦的劳动；一个人可以在任何地方写作，只要那里没有来客和电话就行了；正像人们常说的那样，新闻工作埋没作家的才华之说是不真实的，与其相反的是，只要他迅速摆脱这个职业就行了。“一旦写作变成你的主要癖好和极大的快乐，”他说，“那么只有死亡才能止住它。”最后，他对我们的教诲是，他发现，当一个人知道第二天该从什么地方接下去写时，那么他当天的工作就必须停下。我认为，我此外再没有得过任何写作方面的忠告了。正好是医治作家那最可怕的忧郁症的灵丹妙药：因为作家早晨起来常常面对着空空如也的一页稿纸而陷入极度的痛苦之中。

海明威的所有作品都洋溢着他那闪闪发光却瞬间即逝的精神。这是人们可以理解的。像他那样的内在紧张状态是严格掌握技巧而造成的，但技巧却不可能在一部长篇小说的宏大而又冒险的篇幅中经受这种紧张状态的折磨。这是他的性格特征，而他的错误则在于试图超越自己的极大限度。这就说明，为什么一切多余的东西在他身上比在别的作家身上更引人注目。如同那质量高低不一的短篇小说，他的长篇也包罗万象。与此相比，他的短篇小说的精华在于使人得出这样的印象，即作品中省去了一些东西，确切地说，这正是使作品富于神秘优雅之感的东西。当代一位伟大作家豪尔赫·路易斯·博尔赫斯也有着与之相同的局限，不过他并不想超越

这些限度。

弗朗西斯·麦康伯[①]对狮子开的那一枪表明，作为打猎这门课也有不少学问，但这一枪也是作为对写作这门学问的一个积累总结。一篇短篇小说中，海明威描写一头利瑞尔公牛擦过斗牛士的胸部，犹如“猫转弯子”而返回头来。我十分谦恭地认为，那种观察在某种蠢举中是一个富有灵感的部分，而这种蠢举只有最庄重的作家才具备。在海明威的作品中，可以发现这种简单而又令人眼花缭乱的东西比比皆是，它揭示出这一观点：写作如同冰山，如果要想得到下面的八分之七部分的支撑，就必须打好坚实的基础。

注重技巧无疑是海明威始终未能在长篇小说领域里博得声望的原因所在，他往往以其训练有素、基础扎实的短篇小说来赢得声誉。他在谈到《丧钟为谁而鸣》时说，他对于这本书的构思没有一个预先想好的计划，而是在每天写作时都有所发明创造。他没有被迫承认：这是显而易见的。相比之下，他那瞬间即激起灵感的短篇小说则是无懈可击的。正如五月的一个下午，他在马德里一家膳宿公寓里写下的那三篇小说那样，当时一场暴风雪迫使圣伊希德罗城的节日斗牛赛取消了。正如他告诉普林普顿的那样，那三篇小说分别是《杀人者》、《十个印第安人》和《今天是礼拜五》，这三个短篇都得到权威人士的鉴定。根据我的鉴赏力，沿着这条线索看去，他的力量最为压抑的一篇就是其中最短的一篇：《雨中的猫》。

但是，即使《过河入林》看上去好像是在嘲弄自己的命运，在我看来，这部最不受青睐的小说却是最有魅力和最富于人性的。正如他自己披露的那样，这本书开始写时，是当作短篇来处理的，后来写偏了，误入了长篇小说的红松林中。要理解这样一位杰出的艺术大师这么多结构上的缝隙，确实是很难办到的。同样，看出这么多文学结构上的误差也并非轻而易举之事；而且对话又是那么矫揉造作，甚至是凭空杜撰出来的，然而这些却又出自文学史上一位杰出的巨匠的手笔。这本书1950年问世时，招来的批评是猛烈的，但也是不正确的。海明威感到自己承受了巨大的伤害，他在哈瓦那为自己作了辩护。他拍了一份充满激情的电报，这对这样身份的作家来说，未免显得有失尊严了。这本书不仅是他的最佳之作，而且还是他最富于个人感情的作品，因为他是在一个动荡不定的秋季的早晨

① 海明威的短篇小说《弗朗西斯·麦康伯短促的幸福生活》中的人物。

写完这本书的。当时他对已经逝去的那些不可弥补的岁月怀有思念之情，对生命之余的最后那几年有着令人心碎的预感。他从没有在任何一本书中把自己放在这种与世无争的地位。他怀有一种完美和温柔之感，并没有感觉到一种使他的作品与生活结为必不可少的感情的方式：胜利是徒劳无用的。他的主人公死得那么平静、那么自然，却孕育着他本人后来自杀的不祥之兆。

当一个从事创作的人活了这么长时间，一直怀有这样强烈的感情和慈爱之情，他就不会采取任何方式使自己的作品脱离现实生活。在圣米歇尔广场的那家咖啡馆里，我花费了许许多多的时光来读书；因为在他看来，这家咖啡馆对于写作是颇为适宜的，那里似乎有一种欢乐、温暖、明净和友好的气氛。

意大利、西班牙、古巴——半个世界都留下了海明威的足迹，而这些地方他只是淡淡提及。在科希马尔这个哈瓦那附近的小村子里，在《老人与海》中孤独的渔夫居住的地方，安放着一个纪念他英雄业绩的匾，上面挂有镀了金的海明威半身像。在古巴瞭望台庄园的住所里，他一直居住到逝世的前夕。那座房屋在树荫中仍保持着完整无缺，里面仍旧陈列着他的各类藏书，安放着他的猎物和写字台，放着故人的那双大鞋子，以及他生前从世界各地弄来的许许多多的生物小玩意，这些东西直到他逝世之前还属于他所有。现在他虽然离开了人间，但这些东西却仍然存在着，他曾经以占有它们的魔法赋予它们灵魂，而现在它们则同这颗灵魂共存。

（王宁　译）

1983年获奖作家

[英国]**威廉·戈尔丁**

William Golding（1911—1993）

寓言在文学作品中的作用

“老伯伯，”《李尔王》剧中的弄人说，“你把你的聪明从两头削掉了，削得中间不剩一点东西。瞧，那削下的一块来了。”此处提到的削下的一块是高纳里尔，她冲着小丑狠狠瞪了一眼。谁也说不清楚剧中的弄人后来的遭遇如何，他在该剧演到一半时就莫名其妙地不知去向了。不过我们对此不必感到惊讶，他一而再，再而三地请求别人对他迅速采取惩罚措施。噢，他给人的忠告是多么令人不快呀！“当你把你的女儿当做母亲的时候，你没做什么好事。”他竭力想安慰李尔，帮他排遣悲伤；然而辛酸的真相总要一次又一次地暴露出来。请注意他没有说：“你让自己受两个狠心的女儿摆布真是件蠢事”，他道出的真相总是暗含比喻的，因此他就消失不见了；虽然莎士比亚没有在任何地方说过这样的话，但我觉得这一点已十分清楚，李尔的女儿终于把他除掉了，因为那个弄人是个寓言家，而寓言家一向是不讨人喜欢的。寓言家们应是这样一些人，他们常常出现在历史的边缘，作为奴仆或弄人，鲁莽的侍从，或者是普通的聪明人，出现在五花八门的琐闻轶事中。他们对独裁者，专制的君主说的全是这些人应该知道却又不愿听到的话。一般情况下，寓言家总要被吊死，或者被砍头，甚至被剖腹扒肠，除非他们有聪明才智，以另一个令人叫绝的笑话

使自己摆脱困境。做寓言家真是个吃力不讨好的差使。

为什么是这样，道理显而易见，寓言家是说教者，他不编故事则已，一编故事其中必定隐含对人类的教训。他安排比喻时，并不想引申出多层次的深刻含义，而是想获得人们会从比喻中联想到的东西，即明显的意义。因此就其技巧的特征而言，寓言家是说教者，期望灌输一种道德训诫。人们并不十分喜欢道德说教，因此，这颗苦药就得裹上糖衣，必须妙语惊人，情趣横溢，或在某种意义上引人入胜。而且，当教训的全部意义为受教训者明了的时候，说教者必须置身于受教训者可及的范围之外，因为说教者作出了一种不可饶恕的设想，即以为自己的知识胜过了读者；这即使是出于善良的用心也不能使他免遭责难。假如这颗苦药上糖衣裹得不够分量，就不会有人把它吞下。倘若说教的寓意过狠，人们就会把说教者看成毫无人性；如果寓言的利刃刺得太深，他就会被送上十字架钉死。

任何一则伊索寓言都可以作为开头的例子。狐狸落入陷阱后失却了尾巴，因而就企图劝别的狐狸把尾巴统统割去，理由是这样看上去更美，这只狐狸的情形也可在人类的经历中轻易找到相似的例子。不过，人们无法造出一种标准的模式。乔治·奥威尔[①]的杰出寓言小说《动物农场》不得不在虚构人类环境和虚构动物的特性这两者之间作出选择时，他选择了后者，道理就在于此。我们往往会忘记书中出现的是动物，它们其实就是人，奥威尔那卓越的写作技巧把它们置于一种情境中，在这种情境下，他可以强调自己愿意指出的每一点寓意，我们阅读他这部有趣、辛辣的小说，既会根据他的经验，也会根据我们自己的经验对书中的教训持相同的看法。过去的时代也涌现出一些寓言。如《格列佛游记》、《天路历程》，也许还可算上《鲁滨逊漂流记》。儿童们喜爱读这些书，因为他们天生就有上帝赋予的追求快乐的本能，他们绕开书中的寓意，只是欣赏故事本身。然而儿童们并不喜欢《动物农场》，那些可怜的动物为什么要那样受苦？为什么甚至于动物的生活也没有意义，没有希望？也许在20世纪，我们必须编造的这类寓言在任何层次上都不是为儿童而写的。

这种以寓言形式表达真理的方法尽管有种种不足之处和困难之处，但我在自己得以出版的第一部小说中采用的正是这种方法。我的总的用意说来很简单。第二次世界大战前，我相信社会的人能够达到完善的境地；

---

① 乔治·奥威尔（1903—1950），英国作家。

一种恰当的社会结构会产生亲善的感情，因此人们可以通过重新组织社会的方法消除一切社会弊端，很可能我今天又一次相信了与此相似的见解；然而在第二次世界大战后，我却不抱这种信念了，因为我无法怀有这种信念。我发现了人对别人能干出什么样的事。我并不是说一个人持枪杀害另一个人，或者向这个人扔一颗炸弹，或者把他用炸药炸死，或者用鱼雷来炸死他。我是在考虑难以用言语描绘的、年复一年地在极权主义国家里发生的卑鄙无耻的丑行。只须说下面的这些事就够糟的了：那么多犹太人就这样给消灭了，有那么多人给整肃了——多么美妙文雅的字眼——但在那一段时间里所发生的事，我现在仍然想都不敢去想，唯恐心里感到难受。干这些事的人不是新几内亚境内以猎取敌人头颅作为战利品的野人，也不是亚马孙河流域某个原始部落。这些罪行是由受过教育的人，医生、律师，继承了文明传统的人娴熟而又冷酷地对自己的同类犯下的。我不想对此事详加解说，我愿意接下去讲些别的；但我必须说，任何人只要经历过那些年月却不懂人制造罪恶就像蜜蜂产蜜一样，那他准是个有眼无珠的人，要么就是个神志不清的人。……据说人身上没有残忍和肉欲这种可悲的东西。当这些属性成为行为之时，人们就认为这是反常的行为。社会制度，政治体制的建立，脱离了人的真正本性。它们是人们可称之为政治交响乐的东西，它们会使大多数人达到完善的境地。至少可以减少反常行为。

我以为，人们的贪婪本性，内心的残忍和自私隐藏在一条政治的裤子里，因此我认为，人类出了毛病，不是某个例外的人，而是普普通通的人，我相信人类的情况是一种道德病态的产物。我当时所能从事的最好工作就是追溯出人类病态的本性和人类本身堕入国际纷争的联系。

在你们许多人看来，这种看法以神学的观念来看不过是陈词滥调，浅显之说和老生常谈而已。人是一种堕落的生物，人受到原罪的制约，人的本性是有罪的，人的处境是危险的。我接受这种神学理论，并承认其陈旧性；然而陈旧的东西却是真的，而且当一种自明之理成为人们狂热地笃信的信念时，它就远不只是陈词滥调了。我在周围寻觅某种阐明上述论点的方便形式，结果在儿童的游戏中找到了，我当时的环境十分适宜做这件事，因为我那时在给孩子们教书。而且我既是儿子，又是兄弟，又是父亲，能十分准确地理解他们，了解他们。我决定采用小男孩流落到荒岛上

这个常见的文学形式，但又把他们写成有血有肉的活人，而不是缺乏生气的剪纸人儿；并力图表现他们发展起来的社会形式如何受到病态的天性、堕落的天性所制约的情况。

（顾明栋　译）

1984年获奖作家

[捷克]雅罗斯拉夫·塞弗尔特

Jaroslav Seifert（1901—1986）

路遇小诗人

请彼肖娃太太莫要生气，我总觉得兹博罗夫斯卡街在斯米霍夫区并不是一条多么赏心悦目的街道。不过，我必须承认，从那儿到金斯基花园的确近在咫尺，离河岸也只有一箭之遥。而上她和彼沙[①]经常去的民族剧院就只消绕过佩卡雷克[②]的倒霉雕像《伏尔塔瓦》——她傲然高昂的脑袋上从春天到冬天落满了海鸥的白色鸟粪——步行那么几分钟便到了。此外，美丽、神秘的坎帕岛和岛上的切尔托夫卡小溪也距离不远。尽管如此，兹博罗夫斯卡街是凄清的。街上的店铺屈指可数，商店都开设在与它平行的S.M.基罗瓦街。一幢幢阴郁的分租房屋，跟维诺赫拉迪区的不相上下。窗户同对面楼房的那些神色沮丧的窗户黯然相望。

对我来说，如今这条街显得更为凄凉了。在这些晦暗楼房中的一幢里，安·马·彼沙几乎居住了一辈子。过去，我多么喜欢上他那儿去，根本不在乎楼层有多高。我想念那张亲切的、笑眯眯、带着几分嘲弄神色的脸。打心底里说，我喜欢那张脸。我俩相识五十年，但亲密的友情是到了战争年代才建立

① 安·马·彼沙（1902—1966），捷克文学、戏剧批评家文学史家，诗人和出版工作者。

② 约·佩卡雷克（1873—1930），捷克雕塑家。

起来的。即使彼此有较长时间不见面，那是说有一个星期或者十天，只要知道同在布拉格就感到欣慰，因为这意味着离得很近，可以随时聚首，或者起码可以通个电话。

一听到是他的声音我便高兴地将自己交付在他那笑眯眯的嘲讽和百折不回的深厚情谊中去。那往往是他需要聊聊天、开怀一笑的时候，然后便又立即扑到工作上去了。

自彼肖娃太太将他的骨灰送进沙尔卡墓园至今已过去了好几年。那是一个挺漂亮的墓园——如果墓园也可以这么说的话，有我们熟悉的一位教堂老司事守护着亡灵。墓园居高临下，可以俯瞰两旁秀丽的沙尔卡山谷。山谷从利博采附近开始，至波德巴巴旁边结束，两边都有一条湍急的溪水弯弯曲曲地流过。

他蜷缩在墓园东面矮墙下的黑暗中，安静、谦逊、毫不招摇，跟他活着的时候一样。我和他在人民之家共过几年事，那是又艰难又苦涩的年月。我们的窗户在后院几乎正对着，每天我都见他伏在桌上。由于我有可能看到他的办公室和办公室地上那块被他沉思着踱来踱去磨出了经线的地毯，我完全可以想象他的工作日是什么样的。他工作直至深夜。当他生命行将结束，在逝世前不多久，他曾向医生诉苦，说他一生何等辛劳。在此之前他却从未讲过抱怨的话。

他是个严格、认真的人。作为编辑，他的仔细已到了吹毛求疵的程度。每个字眼，每个逗点，若无十分把握，他就决计不会放过。你们也许会说，工作嘛，就该如此。说得对，可是彼沙的细致入微则是更进了一步。

他不会敷衍塞责，从来都是兢兢业业、埋头苦干，堪称典范。交到他手里的任何稿件，他都不会嫌其平庸而不从头至尾读过一遍。

出版社的头头审阅某部稿件之后，认为有缺点不能出版，要他写几句例行公事的处理意见，最多不超过半页就可以了。他却写了几大页的作品分析。

有一年夏天，溽暑已经开始，我们家正准备外出度假，却不料邮局给我送来了一个硕大的邮包。一份稿件，长达数百页。作者不仅自己绘了插图，而且拙劣地装订成册。然而，这确实同幼稚的创作无关。我略略翻了几页，便深信不疑它是编辑部所熟知的那种名利熏心的写作狂的产品，

委实不值得为之浪费精力。今天我已不知请谁来为我作证，当时我是开玩笑！我将稿件重新包扎好，打发一名员工把它送去给彼沙，说是有人送来编辑部给他的。我心里暗自想着怎样过一会儿就去把他从这可怕的劳动中解放出来。上帝知道我原来是这样打算的。可是忙乱中不知怎的，我竟把这桩事情给忘记了。过了约莫一个星期，我走进彼沙的办公室，却见他在酷热的下午挽起袖子坐在那儿，稿件刚刚看完。他用责备的目光瞥了我一眼，说："是你给我送来的！在这样的大热天我看了整整一星期。"在此我不得不羞愧地承认，当时我都没有勇气将实情告他了。

仅在捷克斯洛伐克作家出版社的档案室，他留下的稿件分析和处理意见便超过了五百篇。而他在那里才工作了几年啊！总共没有多久。这是惊人的辛勤劳动的证明，是无名英雄的功绩，而知道的人却寥寥无几。

作为报刊的戏剧评论员，他写过一千多篇文章。也就是说有一千多个夜晚他是在剧场里度过的。遇有特殊重要的首场演出，前一天就得有评价文章见报。我这里还没有提彼沙写了多少篇书评，以及为此他必须阅读多少作品。除此之外尚有他写的文学论文、研究文章、序言和跋等等。

这一切说明了他办公室的那块地毯上经纬线的由来。那是一间狭长的、稍嫌昏暗的办公室，放了一张稍嫌古老的沙发。主人当然是不在沙发上休息的，而是堆放了几百本不断更新的书籍。

在悠悠岁月中，我们曾一起度过许多美好的时光。的确，涌上心头的往事何等多！他五十寿辰时，我写了一首长长的乐观主义的小曲向他祝贺，最后几句是：

> 那就祝愿你，但是我确实不想
> 给命运划地为疆，
> 唯愿三十年后人老体衰日
> 与君共把布拉格凝望。

不过，我们也在一起经历过相当辛酸的、我宁愿不再回想的时刻。三月占领[①]和第二天，我们俩一同走在瓦茨拉夫广场上，趾高气扬的希特勒党卫军脸上挂着厚颜无耻的嘲笑在广场两边的人行道上溜达，热泪盈眶的

① 指1939年3月15日德国法西斯对捷克斯洛伐克的占领。

布拉格人不得不退到一旁给他们让路。我确信他们之中起码绝大多数都倒在斯大林格勒前面的什么地方了。

5月9日[①]那天我们两个也来到了那里。那是在德国人把我们从卡尔林军营前面释放了之后。广场上，风尘仆仆、满载着苏联士兵和我国人民的坦克正在驶过。整个广场和圣瓦茨拉夫雕像上还落满了不久前空袭留下的白墙灰，办公室扔出的德文纸张一地狼藉。但是，这一切仿佛已经遥远得如同隔世了。这些最美好的时刻我也将它们从记忆里推开，因为它们永远是同最令人伤心的时刻连接在一起的。

我再也不会去躺在兹布拉斯拉夫附近的伏尔塔瓦河岸上了。我同万楚拉[②]以及万楚拉长篇小说《天气多变的夏天》中的一个人物曾多次坐在那里。游泳场的救护员舒拉——长篇小说的另一个人物——从附近的游泳场给我们送来清凉啤酒。同样，要我再去坐在金斯基花园边上那棵盛开的丁香树下，也会是困难的。曾有极其珍贵的几次，我和彼沙一同坐在那里，他是那样的高兴。

然而，最难忘怀的莫过于我们两个在一起经历的那一天了，我特别喜欢回忆它。如果可能，我愿意每年都回到那里，旧地重游。……

那是六月，干草收割季节。前一天我们在纳霍德参加了一次晚会。会上彼沙做了报告，纳霍德的演员们朗诵了诗歌。次日，我们乘坐公共汽车到了拉基博日茨凯山谷。大家知道，那儿离纳霍德有一段路程。

我是一个城市人，出生在城市，也在城市生活了一辈子。当我患病住到克鲁什内山麓的杜比小疗养地时，我几乎每天都乘坐电车到代普利采的咖啡馆去喝一杯黑咖啡。“你不是为了咖啡去的，”彼沙笑着说，“在杜比你也能喝上，只是那儿缺少阴沟的臭气罢了。”

彼沙是农村人。他出生于波希米亚南部的小城镇，一到田野和苍翠的林木下面他便高兴万分。他酷爱金斯基花园，花开时节总要偷闲前去看看，哪怕一忽儿工作也好。但凡可能，他就上坎帕岛去散步，乐滋滋地把那条横贯坎帕岛的幽径叫彼沙巷。咖啡馆他很少光顾，只在剧院晚场散戏之后才偶尔去去，我却是将无数美丽的春天和夏日消磨在咖啡馆里的。

---

① 指1945年5月9日。

② 弗·万楚拉（1891—1942），捷克作家、戏剧家、政论家、电影剧本作家和导演。两次世界大战之间捷克艺术先锋派和左翼知识分子的主要代表。1942年被德国法西斯所杀害。详见《证词》篇。

那天在姥姥谷[1]，我却也经历了令人心醉神驰的时刻。那显然是我们一生中唯有在这片国土和这个地区才能领略到的。我们崇敬的事迹和我们热爱的传奇已将这个地区神圣化了。

从早晨起，天气就明媚宜人。远方，拉基博日采的小城堡闪闪发亮，缤纷的色彩是那样富有暗示性，发人幽思，犹如温岑斯·莫尔斯塔特[2]先生的版画精品。这位艺术家也是善于抓住每一个美妙细节不放的。远处山谷的什么地方，人们在收割干草，一阵暖乎乎的微风吹来，你便突然间什么都闻到了：干草的香味，刚割下的青草和已成熟的草原的芬芳。草原上，阳光酣饮着清晨的露水和各种隐秘的玉液琼浆。我们沿着一条草原小路漫步，斑斓的田野令我们眼花缭乱，目不暇接。白色和黄色的野菊花，一丛丛蓝莹莹的鼠尾草和血红的鸡冠花。还有那边的饲草，泛着一片娇艳的红晕，更别提所有那些不停地摇曳颤动的绿颜色了。

草原小路上长满了矮矮的、被人们踩倒了的小草，两侧的千里香和泪汪汪的深红色的石竹花给小路镶了边。没有它们就不像在夏天了。

我们到潘克尔家居住过的潮湿的地下室看了看，然后又匆匆返回小路，以便再度聆听远处传来的锋利的大镰刀的呼啸声。就在这当儿，一幕魅人的幻景出现了。

我们看见一个小女孩，一双晒黑的小脚、在高高的草丛中奔跑着。她在奔跑，急急忙忙，辫子甩在肩头，眸子晶亮晶亮——唯独孩子才有的明眸。她在身旁跑着，可能嘴里正念念有词地说着什么。她跑到前面去了，旁若无人，仿佛我们压根儿不存在。我们情不自禁想伸出手来抚摸被她这突如其来的出现而搅出了波纹的芬芳的空气，抚摸她跑过的草原和她一双小脚踩过的路面。她从我身旁匆匆跑过的时候，我们清楚地看到她的脚无意间揪下了一朵野花。它留在小女孩的脚趾缝里了，恰似古代美貌的公主在大脚趾上戴了一块宝石。

（杨乐云　译）

---

① 姥姥谷指拉基博日采山谷。在捷克地区东部的捷斯卡·斯卡利采。19世纪捷克女作家聂姆佐娃（1820—1862）的著名长篇小说、捷克文学瑰宝《外祖母》即以这个山谷为背景，描绘了一幅幅捷克农村的动人画面。《外祖母》一书深为捷克人民所热爱，这一地区在人民心目中也变得富有传奇色彩。

② 温·莫尔斯塔特（1802—1875），捷克版画家。



1987年获奖作家

[美国]**约瑟夫·布罗茨基**

Joseph Brodsky（1940—1996）

文明的孩子

出于某一奇怪的原因，“诗人之死”这一说法听起来总是比“诗人之生”要更为具体些。这也许是因为，“生”和“诗人”作为两个词来说都具有积极的含混，几乎是同义词。而“死”，即便是作为一个词，也和诗人自己的产品，即一首诗那样是确定的。一首诗的主要特征在于其最后一行。一件艺术作品，无论其内容如何，它总是奔向那赋予其形式并否定再生的结局。在一首诗的最后一行之后，除文学批评外再无他物。所以，当我们阅读一位诗人的诗时，我们是在参与他或他的作品的死亡。在曼德尔施塔姆这里，我们参与了两者。

一件艺术作品，总是被赋予超出其创造者之生命的意义。套用一位哲学家的话来说，写诗也是一种死亡的练习。但除了纯语言的需求而外，促使一个人写作的动机，并不全然是关于他易腐的肉体的考虑，而是这样一种冲动，他欲将他的世界，即他个人的文明，他自己的非语义学的统一体中某些特定的东西留存下来。艺术与其说是更好的，不如说是一种可供选择的存在；艺术不是一种逃避现实的尝试，相反，它是一种赋予现实以生气的尝试。艺术是一个寻找肉体却发现了词的灵魂。在曼德尔施塔姆这里，这些词恰好是俄语中的词。

对于灵魂来说，也许没有比这更好的居所了：俄语是一种

非常富有变化的语言。具体说来，名词可以方便地被置于句尾，这一名词（或一个形容词，或一个动词）的词尾又富有性、数、格的不同变化。这一切能使任何描写获得一种知觉上的立体感，（有时）还会使这一知觉更敏锐、更深入。这种效果最好的例证，就是曼德尔施塔姆对他的诗歌最主要的主题之一的时间主题的处理。

没有什么比用一种分析的方法去对待一个综合的现象更让人奇怪的了，比如，用英语去谈论一位俄国诗人。而关于曼德尔施塔姆，就是用俄语文字来评论他也绝非易事。诗是整个语言的最高结果，去分析诗无异于去放大焦点。对于曼德尔施塔姆更不能这样做，他是俄国诗歌史上一个极其独特的人物，而他的独特之处正在于他焦点的密实。只有当批评家同时在心理和语言这两个层面上展开工作时，文学批评才可能是合理的。由此看来，无论是在英语还是俄语中，曼德尔施塔姆都将遇上一种从“低一层次”来的批评。

分析的低级，首先是与主题的观念本身有关，无论这一主题是时间、爱情或者死亡。诗歌，首先是引证、典故、语言和形象平行线的艺术。“Homo sapiens”和“Homo scribens”[①]之间有一条鸿沟，因为对于一个作家来说，主题观念的出现，就是将上述多种技术和手段加以结合的结果。写作是一个名副其实的存在过程；它利用思想服务于其目的，它吸收观念、主题等等，而不是相反。指令一首诗的是语言，诗是语言的声音，它有我们熟知的别称：缪斯或灵感。所以，最好不去谈论曼德尔施塔姆诗歌中的时间主题，而去讨论既作为实体又作为主题的时间本身的存在，因为在一首诗中总有时间的立足之处，这便是停顿。

因为我们十分清楚地知道，曼德尔施塔姆永远不会像歌德那样高呼：“瞬间啊，请停一停！你真美！”他仅仅会尝试着延长他的停顿。进而言之，他这样做不是因为这一瞬间确实优美或不够优美；他的关切（以及随之而有的技术）是绝然不同的。在其头两部诗集[②]中，年轻的曼德尔施塔姆试图传导出一种超饱和的存在，他选择了对超载时间的描述来作为他的中介。曼德尔施塔姆这一时期的诗，运用词语本身全部的语音和引喻力量，以表现时间流逝的缓慢、黏滞的感觉。由于他的成功（他总是成功

① 作者借用、创造的拉丁文，意为“智慧的人”和“写作者”。
② 指曼德尔施塔姆的《石头集》（1913）和《忧伤集》（1922），原题为拉丁文，此处为意译。

的），形成了这样的效果，读者感到这些词，甚至是词中的字母——尤其是元音字母，都成了几乎可以触摸到的时间的载体。

另一方面，他的诗又绝非对往昔的追寻，没有对重现和反思过去的迷恋。在一首诗中，曼德尔施塔姆很少朝后看；他全身心地处在现时，处于这一时刻，他在使这一时刻延续并超出其自然的限度。过去，无论是个人的过去还是历史的过去，都已被词本身的渊源所涵盖。虽然他对时间的处理是非普鲁斯特式的，但其诗歌的密实与这位伟大的法国人的散文仍有些相近。在某种意义上说，这是一场同样的总体战，同样的前沿攻击，不过在曼德尔施塔姆这里，这是一次对现时的冲击，所用的材料也有本质的不同。尤其必须指出的是，曼德尔施塔姆在处理时间主题时，几乎每一次都求助于一种充满大的休止的诗体，这种诗体无论是节奏还是内容，都会让人想到六音步诗体。这一诗体通常是一种接近亚历山大体诗歌的五音步抑扬格，而且总有一些对荷马史诗的释义或直接引用。作为一个规律，这类诗总被放置在海边的某个地方，时间是夏末，这个时间、空间能直接或间接地让人想起古希腊的场景。这部分也是因为，俄国诗歌传统地将克里米亚和黑海视为唯一与希腊世界近似的地方，塔乌里达和蓬特斯·尤克斯伊努斯[2]等地曾是希腊世界的郊区。请看曼德尔施塔姆的这样一些诗作，如《金色的蜜从瓶中溢出》、《失眠，荷马，鼓满的风帆》和《黄鹂在林中拉长元音》等等，后一首诗中有这么几行：

……自然一年一度
沐浴着荷马韵律般的长度。
犹如白昼哈欠出的停顿……

这种对希腊的呼应的重要之处在于其多重性。这看上去是一个纯技术的问题，但问题在于，亚历山大诗体是六音步诗体最近的亲戚，至少在对停顿的运用上是这样的。说起亲戚关系，众缪斯的母亲是谟涅摩绪涅，即记忆女神，一首诗（无论是一首短诗还是一部史诗）只有被记忆后方能留存于世。六音步诗体曾是一种显然易于记忆的方式，因为它非常滞重，与

① 克里米亚和黑海的希腊语古称。

包括荷马的读者在内的所有读者的生活口语截然不同。曼德尔施塔姆将六音步诗体这一记忆的载体置于他的另一诗体，即亚历山大诗体之中，修筑了一道肉体几乎能感觉到的时间隧道，创造出戏中之戏、休止中的休止、停顿中的停顿这样的效果。这即便不是时间的含义，也至少是时间的形式：如果说时间没有因此而停止，那它至少也被浓缩了。

曼德尔施塔姆并不是有意识地、精心地这样做的。这也不是他在写作一首诗时的主要意图。他从不在写作中有意制造这一效果，而是在写作时（通常是在写作其他什么时）顺手地、附带地这样做的。他的诗不是主题诗。俄语诗歌就整体而言是主题性不强的。俄语诗歌的基本技术就是旁敲侧击，从不同的角度接近主题。英语诗歌所具有的那种对主题清晰明快的处理，在俄语诗歌中通常只出现在这一或那一诗行中，随后，诗人便转而言它了；清晰的主题很少贯穿一首诗的始终。无论是主题还是观念，无论它们如何重要，都不过是材料，如同语词，俯拾即是。语言中有所有这些东西的名称，而诗人就是一个把握语言的人。

希腊是一种过去的存在，罗马是这样，《圣经》中的犹太人是这样，基督教也是这样。对这样一些我们文明的基石，曼德尔施塔姆在其诗歌中采取了与时间本身相近的处理方式：将它们作为一个整体，和置身于这一整体之中。称曼德尔施塔姆为这两种思维方式（尤其是后一种方式）的专家，这不仅是对他的低估，而且还歪曲了他的历史视角，或者说是他的历史视野。就主题而言，曼德尔施塔姆的诗再现了我们文明的发展过程：它流向北方，但平行的水流从一开始就是相互交融的。到本世纪二十年代，罗马的主题渐渐超过了希腊的主题和《圣经》的主题，这主要是因为，这位诗人越来越强烈地感觉到了“诗人与帝国”的原型窘境。而且，除了当时俄国局势中纯政治的因素外，使曼德尔施塔姆产生这一态度的，还有他本人对其作品与当代文学中其余作品之关系的评价，对其作品与道德氛围及本民族其他人的智性思考之关系的评价。正是道德氛围和精神堕落会让人想到罗马帝国。这只是一种主题上的超越，而从不是取代。即便是在最罗马味的、作者在其中显然对被流放的奥维德[1]加以援引的《忧伤集》一诗中，人们也能无误地听到赫西奥德[2]那长辈式的口吻，这表明作者仿佛

---

① 奥维德（前43—前18），古罗马诗人。
② 古希腊诗人，其创作年代约在公元前8世纪与前7世纪之交。

是通过希腊的多棱镜来观察整个世界的。

忧　伤

我学会了离别的学问，
在不戴睡帽的夜的怨诉中。
犍牛在咀嚼，等待在延续——
城市的警觉之最后一刻钟，
我崇敬那雄鸡之夜的典礼，
当哭泣的眼睛望向远方，
举起道路之忧伤的重负，
女人的哭泣混淆于缪斯的歌唱。
谁能理解“离别”这个字眼，
什么样的分手在把我们等待？
当火光在卫城上燃烧，
雄鸡的惊叹向我们预示怎样的未来？
当犍牛沐浴新生活的霞光，
正在棚里慵懒地咀嚼，
雄鸡，这新生活的代言人，
为何在城墙上拍打翅膀？
我喜欢纱线的平凡：
梭儿往来，纺锤在鸣响。
看，犹如一枚天鹅的羽毛，
赤脚的杰利娅正迎面向你飞翔！
哦，我们生活的基础多么贫乏，
生活中欢乐的语言多么苍白无奇！
一切自古就有，一切又将重复，
只有相认的瞬间才让我们感到甜蜜。
但愿如此：一个透明的身影
在纯净的陶盘上卧躺，
像一张摊平的灰鼠皮，
一位姑娘俯身在把蜡烛打量。

不是我们能猜透希腊的混沌，

蜡对于女人，和铜对于男人一样。

命运已把我们投向战斗，

而她们占着卜将目睹死亡。

后来，在三十年代，即所谓的“沃罗涅日时期”[①]，所有这些主题，包括罗马主题和基督教主题，都让位给了赤裸裸的存在恐怖“主题”和可怕的精神加速度，这两个王国间相互作用、相互依存的模式变得更明显、更缜密了。

曼德尔施塔姆并不是一个“文明化了”的诗人；他实际上是一个为了文明和属于文明的诗人。一次，有人请他给他所属的文学运动阿克梅主义下一个定义，他回答说：“是对世界文化的眷念。”这一世界文化的概念纯粹是一个俄国式的概念。由于俄国的地理位置（既非东方亦非西方）及其不完整的历史，俄国一直怀有一种文化自卑感，至少在面对西方时有这种感觉。这种自卑孕育出一种理想，认为“在彼方”有一个实在的文化整体，随之而来的，就是对来自那方的任何东西都抱有一种智性的贪婪。在某种意义上，这就是古希腊风格的俄国版本，曼德尔施塔姆关于普希金的“希腊式苍白”的评论也不是无的之矢。

俄国式希腊古风的纵隔腔是圣彼得堡。圣彼得堡海军部前有一个道地的古典式门廊，其上饰有吹号天使的浮雕，金色的柱顶上有快帆船的侧像，也许，这道门廊就是曼德尔施塔姆对所谓世界文化所持态度的最好的象征。为了更好地理解曼德尔施塔姆的诗歌，英语读者也许应该意识到，曼德尔施塔姆是一个生活在帝俄首都的犹太人，这个帝国的国教是东正教，其政治结构一直是拜占庭式的，其字母表是由两个希腊僧侣[②]发明的。从历史的角度看，所有这一切的有机结合在彼得堡有最突出的体现，彼得堡成了曼德尔施塔姆并不太长的余生中“如眼泪般熟悉”的末日审判的神龛。

使这块圣地不朽的做法还是持续了很久，如果说，曼德尔施塔姆的诗有时被称为“彼得堡式的”，那么我们就有不止一个的理由去认定，这

① 1934年，曼德尔施塔姆被捕，不久被流放至沃罗涅日，他在那里写了他的第三本诗集《沃罗涅日诗抄》，他的这段生活被称为“沃罗涅日时期”。

② 即基里尔（约827—869）和梅福季（约815—885）兄弟，斯拉夫字母的创造者。

个定义既是准确的，又是恭维的。说它准确是因为，彼得堡不仅是帝国的行政首都，也是它的精神中心，在本世纪初，各种精神潮流在这里汇合，曼德尔施塔姆的诗中也出现了同样的汇流。说它是恭维的，因为诗人和城市都在他们的对抗中有所获益。如果西方是雅典，本世纪第二个十年的彼得堡就是亚历山大城。彼得堡曾被启蒙主义时期的绅士们称为“一扇开向欧洲的窗口”，后又被陀思妥耶夫斯基定义为“一座最具创造性的城市”，它与温哥华处于同一纬度，它所处的河口，与曼哈顿和新泽西间的哈德逊河口一样宽阔，这个城市过去和现在都很美，这是一种恰好由癫狂或试图隐藏这一癫狂所造成的美。古典主义从未得到过这么大的地盘，受到历代俄国君主邀请的意大利建筑师对此也心领神会。河岸边林立着属于沙皇及其家族、贵族、使馆和暴发户[①]的宫殿，宫殿正面的白色立柱构成一只只巨大的、无穷尽的、直立的木筏，被荡漾的河水带向波罗的海。在帝国的主要街道涅瓦大街两旁，坐落着各个教派的教堂。一眼望不到头的宽阔街道上，往来着马车、新引进的汽车、无所事事但装束时髦的人群，布满了一流的时装店、糖果店等等。无比开阔的广场上耸立着比纳尔逊雕像[②]还要高大的已故统治者的纪念雕像和凯旋柱。有众多的出版社、杂志、报纸、政党（数量超过今天的美国）、剧院、餐馆和吉普赛人。所有这一切都为工厂喷云吐雾的烟囱森林所环绕，为北半球的天空那潮湿的、铅灰色的巨毯所覆盖。一场战争已输掉，又一场战争，一场世界大战，又已临近，而你这个犹太小男孩，心中却装满了俄语的五音步抑扬格。

在这完美秩序的巨大化身中，抑扬格的节奏如同鹅卵石一般自然。彼得堡是俄国诗歌的摇篮，也是俄国诗律学的摇篮。关于高贵结构的理想和对内容质量的忽略（有时显然是反内容的，这会造成一种可怕的差异感，它表明的与其说是作者的，不如说是诗本身的对于所描述现象的评价），是十足的本地风格。这一风格开始于一个世纪之前，而曼德尔施塔姆在他的第一本诗集《石头集》中所运用的严谨的格律，能让人清楚地想到普希金以及普希金诗群。同样，这不是什么有意选择的结果，也不是意味着曼德尔施塔姆的风格已由俄国诗歌中先前和同时代的进程所预先决定了。

回声的存在是所有优秀音质的原始特征，曼德尔施塔姆不过是为他的

---

① 原文为法文。
② 指伦敦的纳尔逊雕像。

前辈们建造了一个巨大的穹顶。此穹顶之下最清晰的声音属于杰尔查文、巴拉丁斯基和巴丘什科夫[①]。尽管如此，曼德尔施塔姆在很大程度上仍是自行其是的，并不在意现成的习规，尤其是当代的习规。他有太多的话要说，以至于无法去操心他的风格的独特性了。但是，他的不甚规则的诗歌所具有的超载的内容，却使他显得很是独特。

从表面上看，他的诗与当时统治文坛的象征主义诗人的作品并无很大的差异：他采用了相当规则的韵脚和标准的诗节，其诗的长度也相当适中——十六至二十四行。但比起那些自称为俄国象征派的沉湎于含混的玄学诗人来，他利用不起眼的运输工具，却把他的读者载到了更远的地方。作为一场文学运动，象征主义无疑是最后一场伟大的运动（不仅在俄国）；但是，诗歌是一门极端个性化的艺术，它敌视各种主义。象征主义的诗歌产品同这一运动的商标和公式一样多样而又恬适。这种翱翔如此轻易，于是许多学生、军中士官生和小职员们都受到了诱惑，到本世纪初，这一类型已经落价到文字膨胀的地步，其情形近乎于自由诗在当今美国的处境。因此，未来主义、构成主义、意象主义等等作为对象征主义的反拨应运而生。这依旧是主义与主义作战，技巧与技巧作战。只有两位诗人，即曼德尔施塔姆和茨维塔耶娃，以其本质上全新的内容而独树一帜，他们的命运也以可怕的方式体现了他们精神自治的程度。

在诗歌中，如同在任何地方，精神上的优越总要在肉体的层次上遭遇抵抗。不应认为，正是与象征主义者（不是完全不带反犹色彩的）的分歧孕育了曼德尔施塔姆之未来的幼芽。我不认为格奥尔基·伊万诺夫[②]1917年对曼德尔施塔姆诗歌的嘲笑以及与之形成呼应的三十年代的官方放逐有什么特别之处，我更看重曼德尔施塔姆与各种大众化生产逐渐拉开的距离，尤其是语言上和心理上的距离。其结果是这样一种效果：其声音愈清晰，便愈显得不和谐。

没有合唱队喜欢这声音，美学上的孤立需要肉体的容积。当一个人创建了自己的世界，他便成了一个异体，将对抗袭向他的各种法则：万有引力、压迫、抵制和消灭。

曼德尔施塔姆的世界大得足以招来这一切袭击。我并不认为，若俄国

---

① 杰尔查文（1743—1816）、巴拉丁斯基（1800—1844）和巴丘什科夫（1787—1855）均为俄国诗人。

② 格·伊万诺夫（1894—1958），俄国诗人、作家和翻译家。

选择了一条不同的历史道路，他的命运便会有什么不同。他的世界是高度自治的，难以被兼并。再说，俄国在走它选定的路，对于其诗歌发展独自高速行进的曼德尔施塔姆来说，俄国的这一走向只会带来一个东西——可怕的加速度。首先，这一加速度改变了其诗的特征。其诗崇高、静思、充满休止的流动转变为一阵急速、突然、阵雨般的运动。他的诗成为一种高速度的诗，暴露精神，有时甚至暴露秘密的诗，常以某种简洁的句法跳过众多不言自明的东西。

因此，他的诗比从前任何时候都更像一支歌，不是游吟诗人的歌，而是鸟雀的歌，带有尖利、意外的变调和升调，有些像金丝雀的颤音。像那只鸟一样，他成了他的祖国慷慨地向他投掷各种石块的目标，并不是曼德尔施塔姆在与俄国发生的政治变革相敌对。他的分寸感和他的讽喻态度，使他足以理解整个事件的史诗般的性质。此外，他是一个异教徒般超脱的人，再说，哀怨的语调也已被象征主义运动所完全淹没了。还有，自本世纪初起，到处都在高谈世界的重新划分，因此，当革命发生时，几乎每个人都将发生的一切当成他们所渴望的事情。曼德尔施塔姆或许是唯一对那些震撼世界的事件持清醒态度的人，那些事件使众多惯于思索的脑袋产生了迷惑：

好吧，让我们来试着转动
这笨重的吱呀作响的巨轮……

——引自《自由的霞光》

但是石头已经飞来，鸟也已飞去。这两者的飞行轨迹在诗人遗孀的回忆录中得到了完整的记录，它们占据了两卷书的篇幅。这几本回忆录虽然是阅读曼德尔施塔姆诗歌的指南，但其意义不仅于此。任何一个诗人，无论他写作了多少作品，从实际的或统计学的角度看，他在他的诗中所表现出的，至多是他的生活真实的十分之一。其余的一切通常为黑暗所掩埋；即使有同时代人的证词保留下来，仍会存有巨大的空缺，更不用说那些会歪曲对象的各种不同的视角了。

奥西普·曼德尔施塔姆遗孀的回忆录，正涵盖了其余的十分之九。这些回忆录驱走了黑暗，填补了空白，矫正了误解。其总体效果接近于一次

复活，那害死诗人、比诗人存在得更久并仍继续存在、更为普遍的一切，也在这些书页中被再现了。由于这些材料的致命力量，诗人的遗孀在处理这些成分时如拆卸炸弹一般小心。由于这样的精心，由于贯穿诗人诗歌的事实，凭借其生活中的行为，凭借其后来被人称为伟大散文的死亡的分量，一个人，哪怕是没有读过曼德尔施塔姆任何一句诗的人，也能立即明白，这些文字再现的确实是一个伟大的诗人：仅凭那朝向他的恶所具有的数量和能量。

还有一点也必须指出，曼德尔施塔姆对新的历史局势所持的态度，完全不是一种公开的敌意。总体来看，他不过是将这一局势视为存在现实的一种更糟糕的形式，一种本质上全新的挑战。自浪漫主义时代起，我们就已有了诗人与其专制者相对抗的概念。如果说历史上曾有过这样的时代，那么今天，这样的行为则完全成了一种幻想：专制者们再也不让他们自己去参与这种面对面的较量了。我们和我们的统治者之间的距离只能由后者来缩短，而后者却很少这样做。诗人惹出了麻烦，往往并不是由于他的政治，而是由于他语言上的优越感以及由此而产生的心理上的优越感。诗是一种语言叛逆的形式，它所怀疑的对象远远不止某一具体的政治制度：它对整个存在制度提出疑问。它的敌人也是成比例地增多的……

诗，说到底，是重构的时间，无声的空间对它天然地怀有敌意。前者由曼德尔施塔姆所代表；后者则选中国家作为其武器。奥西普·曼德尔施塔姆死于其中的那座集中营的地理位置，含有某种可怕的逻辑：它位于符拉迪沃斯托克附近，在国家拥有的空间的最边缘。在俄国境内，这是距彼得堡最远的地方。再请看一看，一个人在抒情性的诗歌中能达到怎样的高度（这首诗是为怀念一位名叫奥尔迦·瓦克塞尔、据说死在瑞典的女性而作的，写于沃罗涅日，当时曼德尔施塔姆在患精神分裂症后被从乌拉尔山附近的流放地转至沃罗涅日）。仅引四行：

> 僵硬的燕子们生着圆圆的眉毛，
> 从坟墓朝着我飞翔，
> 告诉我已在斯德哥尔摩睡足了觉，
> 躺着它们冰冷的床。

请品味一下这带有交叉韵（abab）的四音步短长短的诗歌的格式。

这一诗节是重构时间的顶峰。从一个方面来讲，语言本身就是过去的产物。这些僵硬的燕子们的回归，既表现了燕子出现的往复特征，也表现了同时作为内在思想和口语表达的这一明喻本身的循环性。另外，“朝着我飞翔”，暗示春天，暗示更替的季节。“告诉我已……睡足了觉”，暗示的也是过去：过去因未被注意而是未完成的。接着，最后一行完成了整个循环，因为作为状语的“斯德哥尔摩”暴露了潜在的借喻，这里借用的是汉斯·克里斯蒂安·安徒生的一则童话，说的是一只受伤的燕子在鼹鼠的洞穴里过冬，伤好之后又飞回了家园。在俄国，每一个中小学生都知道这个故事。有意识的回忆过程深深扎根于潜意识中的记忆，并造成一种被刺穿心灵的感觉，仿佛这不是我们正倾听着的那个受苦受难的人的声音，而是他受伤的心灵自身的声音。这一声音无疑会与一切东西发生冲突，甚至会与其中介物，即诗人的生活发生冲突。这就如同奥德修斯将自己捆在桅杆上以抵御他心灵的呼唤；是这一点，而不仅仅是曼德尔施塔姆已经结过婚的事实，导致了他在此处的含蓄写法。

他从事俄国诗歌创作三十年，他所做的一切将如俄罗斯语言一样长久地存在。由于其抒情性和深刻性，他的创作无疑将比那个国家中现存及将来的制度存在得更长久。坦诚地说，在世界诗歌中我没有发现任何东西，就其启示性质而言可与曼德尔施塔姆在他死前一年写就的《致无名战士》[①]一诗中的这四行诗相比：

阿拉伯式的混合、杂烩，
被磨成一束的速度之光。
这束光倾斜着它的底座，
静立在我的视网膜上。

这里几乎没有语法，但这不是一种现代派的技巧，这是一种难以置信的心理加速度的结果，曾几何时，约伯和耶利米[①]就是凭借这样的加速

① 此诗写于1937年3月9日。

① 《圣经》中的人物。神为了试探约伯，夺走其全部财产，他忍受了，神便把一切归还于他，并给了他双倍的财产；耶利米是《圣经·旧约》中的四大先知之一，曾预言耶路撒冷的陷落。

度完成了顿悟。这一对速度的磨研，如同一幅自画像，更是对天体物理的一次惊人的洞察。他听见在他的身后有一个“匆忙逼近”的东西，那不是“有翼的马车”，而是他那个“猎狼的世纪”，于是他奔跑着，直到空间的尽头。空间终结时，他撞上了时间。

这里所说的是“我们”。这一代词不仅是针对他的俄语读者，同时也是针对他的英语读者而言的。也许，在这个世纪，他比任何人都像是一位文明的诗人：他对赋予他灵感的东西又做出了奉献。甚至可以这么说，早在他遇见死亡之前，他就已成了文明的一部分。

当然，他是一位俄国人，但这就如同说乔托[②]是意大利人一样。文明是受同一精神分子激励的不同文化的总和，其主要的载体——无论是从隐喻的角度还是就文字的意义而言——就是翻译。希腊式的门廊浪游至冻土带的纬度，这就是翻译。

他的生和他的死一样，都是这一文明的结果。对于一个诗人来说，他的伦理态度乃至他的气质，都是由他的美学所确定、所定型的。这一点可以说明，诗人为什么总是发现自己与社会现实格格不入，他们的死亡率显示了由现实和文明之间设定的距离。翻译的属性亦是如此。

作为一个以秩序和牺牲原则为基础的文明的孩子，曼德尔施塔姆是上述两个原则的化身；要求他的译者至少接近于等同，应该说是公正的。对于制造回声的严厉要求，尽管表面上看是艰巨的，但它却是对那一眷念世界文化的态度的敬重，正是那种对世界文化的眷念引导并装扮了原作。曼德尔施塔姆诗歌的形式不是某种复古诗学的产物，而正是上文提及的希腊式门廊中的圆柱。移走这些圆柱，不仅会将一个人的“建筑物”变成一堆废墟，这还会是对诗人为之生、为之死的一切所编造的谎言。

翻译就是对对等物而非替代品的寻觅。它即便不要求心理上的相投，也要求风格上的相投。比如，叶芝晚年的风格化诗语就可以被用来翻译曼德尔施塔姆的诗（他与叶芝在主题上有许多共同之处）。麻烦的是，一个能驾驭这种诗语的人——如果存在这样的人——无疑更乐意去创作他自己的诗歌，而不愿在翻译上费尽心思（再说，翻译所得的报酬也更少）。而且，除了技巧和心理上的相投之外，一个曼德尔施塔姆诗歌的译者最应拥有或发展的素质，就是对文明的那一相似的情感。

---

② 意大利画家。

曼德尔施塔姆是一个最高意义上的形式的诗人。对于他来说，一首诗开始于声响，开始于他自己所说的“发声的形式模块”[1]。没有这一概念，就会把他的想象的最精确的演示降格为一种刺激性的阅读。曼德尔施塔姆曾在其《第四散文》中说：“在俄国，只有我一人借助声音工作，而周围全都是些涂鸦。”这是一个意识到其创造精神的源泉决定创作方法的诗人怀着愤恨和自豪而发的感慨。

要求一位译者亦步亦趋，这也是无效的和不合情理的：一个人用以创作的以及作为其创作来源的声音是独一无二的。但诗歌格律所反映出的音色、音高和音速却是可以接近的。必须记住，诗歌格律本身就是一种精神的大容器，它不可能被任何东西所取代。各种格律甚至不能彼此替代，更不能被自由诗所替代。格律的差异，就是呼吸的差异和心跳的差异。押韵规则的差异就是大脑功能的差异。对这两者的轻率处理，说得好听一些是亵渎，说得难听一些就是伤害或谋杀。无论如何，这是一种思想的犯罪，而罪犯，尤其是尚未被抓获的罪犯，付出的代价就是其智性的堕落。至于读者，他们只能购买谎言。

但是，对于创造回声的严格要求，是一个过高的要求，它极大地束缚个性。要求运用“当代诗歌工具”的呼声十分刺耳。译者们忙着去寻找替代品。这一现象出现的首要原因，就是这些译者通常本人就是诗人，他们最感亲近的是他们自己的个性。他们的个性观念完全排斥了牺牲的可能性，而这一可能性又正是成熟个性的首要特征（也是任何翻译，甚至是技术翻译的首要要求）。其结果，曼德尔施塔姆的一首诗，无论是从视觉上还是从结构上看，都像是缺乏才智的聂鲁达的某些诗或是一些从乌尔都语或斯瓦希里语译过来的东西。如果说这样的诗能留存下来，那是因为其想象的奇特或它那种能够在读者的眼中显现某种人类学所指的内容的充实。

W. H. 奥登晚年曾说：“我不明白，曼德尔施塔姆为什么被视为一个伟大的诗人，我读到的译诗并不能使我确信这一点。”这并不奇怪。在流行的译文中随处可见绝对的非个性化产品，而这种非个性化的产品就是当代语言艺术的公分母。如果这些译文就是些坏译文，那也许不是一件太坏的事。因为，坏的译文恰好可以以其坏去刺激读者的想象，使他们产生一种洞穿文本或挣脱文本抽象自我的欲望：坏的译文刺激人的直觉。在对曼

① 此为曼德尔施塔姆在他的《词与文化》（1921）一文中的一个提法。

德尔施塔姆诗歌的翻译中，这种可能性实际上并不存在：这些译文带有自我确信的痕迹和难以忍受的外省风格；唯一能就这些译文而做出的乐观评价就是，如此低质量的艺术，无疑是与颓废派文化有着相当大的距离的。

整个俄国诗歌，其中包括曼德尔施塔姆的诗歌，不应遭到穷亲戚般的冷遇。语言及其文学，尤其是诗歌，是那个国家所具有的最好的东西。看到曼德尔施塔姆的诗句在英语中被弄成的模样，人们不禁要颤抖，但这并不是出于对曼德尔施塔姆的威望或俄国的威望的顾虑：这更是对英语语言文化的一种掠夺，对这一文化品位的降低，对精神挑战的回避。一位年轻的美国诗人或诗歌读者在翻了翻这几本诗集后也许会总结道："OK，在俄国那边也在干着同样的事。"但是，在那边干着完全不同的事。除了其比喻体系外，俄国诗歌还是道德上纯洁和坚定的样板，这在很大程度上的体现，就是它在丝毫不损害内容的同时保持了多种所谓的古典形式。这便是俄国诗歌和她的西方姐妹们之间的区别，虽然无人能贸然断定，这个区别对谁更为有利。但无论如何，这是一种区别，即便是由于纯人种学的原因，这一性质也应在翻译中受到保护，而不应将它硬塞进某一通用的模式。

一首诗，是某种必需的结果：它是必然的，它的形式也是必然的。诗人的遗孀娜杰日达·曼德尔施塔姆在她的《莫扎特和萨利埃里》（此文当为每个对创作心理学感兴趣的人所必读）中曾说："必需，不是一种强制，不是宿命论的诅咒，而是各个时代间的纽带，如果从前人手中接过的火炬尚未被踏灭的话。"必需，当然无法被复制；但是，译者对那为时间所点燃、所神圣化的形式的忽略，就如同对那火炬的践踏。为这种行为辩护的各种理论中只有一个可取之处，那就是，这些理论的作者可以通过发表观点而获取报酬。

仿佛对人的官能和感觉的脆弱和变节早有担忧，诗于是以人类的记忆为目标。说到底，诗采用的形式就是一种记忆手段，它能在人的其他构造失灵时，让大脑保存一个世界，并将这一保存的过程简洁化。记忆通常是最后离去的东西，仿佛它试图将离去的过程本身加以记录。诗可能是最后一个离开濒死者嗫嚅之唇的东西。在那一时刻，没有一个母语为英语的读者会含糊不清地默诵一个俄国诗人的诗句。但是，如果他默诵的是奥登或叶芝或弗罗斯特的什么东西，那么，他就比如今的译者们更接近于曼德尔

施塔姆的原作。

换句话说，英语世界应该倾听这充满爱、恐怖、记忆、文化、信仰的不安、高亢、纯净的声音——一个颤抖的声音，也许像是一根在强风中燃烧却绝不会被吹灭的火柴。这声音依然存在，当它的主人已经离去。我们想说，他就是一位现代的俄耳甫斯[1]：他被送进地狱，却再也没有回返，他的遗孀则在地球六分之一的表面上东躲西避，紧握一只翻炒着他的歌的长柄锅，在深夜背下这些歌，以防它们被手持搜查证的复仇女神抄走。这就是我们的变形记，我们的神话。

（刘文飞　译）

---

①古希腊神话中的诗人和歌手，善弹竖琴，其琴声可使猛兽俯首、顽石点头。为救回死去的妻子欧律狄刻，他用琴声感动了冥后，把妻子带回人间，但在最后时刻违反了不得回顾的诺言，回头看了妻子一眼，于是妻子又被送回阴间。

1988年获奖作家

[埃及]纳吉布·马哈福兹

Naguib Mahfouz（1911—2006）

人生絮语

死　亡

我第一次去吊唁，是祖母去世的时候。那时，人死对于我来说乃是一件新鲜事，就像穿过一条马路。从人们的谈话中我知道，死亡是不可避免的，至于我真正的感受，认为那是离大地很远的天上的事。因此直到人们放声大哭才打破了我的宁静。我知道死亡趁人们不注意的时候，悄悄地溜进那间给我讲述着动人故事的房子里。

我觉得自己很小，又觉得它像一个巨人。它的气息在所有房间里荡漾，每个人都念叨它，每个人谈它的时候都说它是注定的事。

这种气氛我承受不了，急忙躲进我的房间，享受一分钟的宁静和孤独。

突然门打开了，进来一位梳着长长黑色辫子的女孩，她亲切地悄悄对我说："不要一个人待着。"我的心激动起来，突然涌起一阵疯狂，我抓紧她的手，用尽力气把它放到我的胸口上，我的心充满了悲哀和恐惧。

生　病

小的时候，有一次我生病了，躺在床上几个月。我周围的气氛突然一下子全变了，而且对待我的态度也改变了。恐怖世界没有了，我受到了极好的关怀和照顾，母亲寸步不离，父亲上班前下班后都要过来看我，哥哥们也总是带着礼物，再没有考试不及格时那种责备和训斥。

当我刚刚恢复健康，我最害怕的就是再回到地狱去，于是我发自内心要做一个新人，我决心要保持住大家对我的关心和厚爱。如果勤奋就是一把开启幸福的钥匙，我一定努力，勤奋学习，不管需要付出多大的代价，我要取得一个接一个的成功，让所有的人都成为我的朋友和喜欢我的人。

像我这样的病，得到这样美好的记忆恐怕是不多见的。

人生路口

在我们家里都管她叫“先生的母亲”，直到今天我也不知道她叫什么名字，其实那位“先生的母亲”是我的姑姑，她常常坐在屋子里的长沙发上，头用头巾包起来，手拿念珠。每当我想多要几个钱时，就偷偷溜到她坐的地方。每间隔一段时间就有一辆汽车停在我们的小家门前，下来一位先生，他个子不高，但很庄重，当他离去的时候，先生吻她的手，为她祈祷。

他的到来，给我们带来了快乐和荣幸，而且每次还都带来一盒糖果。还有一位先生，每周五都来看望“先生的母亲”，他的长相与先生一模一样，但他身穿大长衫，一双便鞋，一顶小帽，一副冷冰冰的可怜相。

姑姑总是很热情地欢迎他，让他坐在离她很近的位置。我困惑了，母亲提醒我，每当这位先生在屋里的时候，不要在屋里玩。但她最后还是对我悄悄地说，他是你姑姑的儿子。我惊奇地问道，那么他就是先生的兄弟了？母亲回答说：“是的。你要尊重他和尊重先生本人一样。”

他一下子引起了我的好奇心，超过了我对先生本人的好奇心。

甜美的日子

小的时候，我与一个小伙伴同住一条街，我俩的年龄在八岁到十岁左右。他的身体很健壮，超过了他实际年龄，他还坚持举重运动，以使肌肉更结实。他的行为是粗暴和野蛮的，随时无缘无故和人打架，他几乎没有一天不打架的，而我们小伙伴们没有一个不挨他的打的，他成了我们生活中的恶魔。有一天，当我们得知他们全家要搬走的时候，你就别问我们有多高兴了，我们真正感到，我们要开始一种友爱、真诚、和平的新生活……

有关他的消息一直没断，他以体育为职业，成绩出众，并多次获冠军称号，后来由于他的心脏不好，不得不辞职。由于年纪大了，也离得远了，我们几乎都把他忘了。

一天，我坐在侯赛因咖啡馆，突然发现他朝我走来，年纪大了，显然行动也有些不便。他看到了我，也认出了我，他微笑着不用别人让座就自己坐下了，他显得有些激动，掰着手指数着我们分开了多少年头，接着又问起他还记得的朋友和邻居们。然后，他叹息一声，亲切地问道："你还记得我们小时候那段甜美的日子吗？"

黎明前

她俩盘腿坐在一张长沙发上，和蔼亲切地在一起聊天。守寡的媳妇七十岁，她的婆母八十五岁，现在两人生活在一起，彼此早已忘记了那些充满忌妒和怨恨的岁月。故人在世的时候能够公平判断人世间的是非，却没有办法在母亲和妻子之间摆平，也无法回避。他走了，两个女人第一次为一件事坐到一起来了，那就是对死去的他沉痛怀念。婆婆耄耋之年改变了以往的蛮横，打开了聪明智慧的天窗，现在她衷心地祝福媳妇健康长寿，媳妇也在祈求安拉延长婆婆的生命，免得留下她一人孤独和寂寞。

幸　福

为了送殡，我回到了离别多年的那条马路，然而原先曾在我记忆中留

下美好印象的那条马路却荡然无存了。

马路两旁，在原先别墅的位置上建起了高楼，街上挤满了汽车，尘土飞扬，行人摩肩接踵。

每当我回首往事的时候，我感到自豪的是曾出现过辉煌和传播过茉莉花的芳香。

我记得当她出现在窗口时，像太阳光照映在马路上的行人身上。你说她的坟墓在死人城的什么地方?

我想起了一位哲人的话："初恋是一次锻炼，只有后来的幸运者，才能享受到它。"

唱 歌

他微笑着挡住我的路，伸出手来，我们互相握着手，我心中想，这位老人是谁？他拉我站到路边上说："不记得我了？"我不好意思地说："对不起，人老了记忆力……"他说："在上小学的时候，我们是邻居，过去，一有闲空，我就为你们唱歌，我记得，过去你非常喜欢音乐的……"当他对我的记忆力完全失望后，伸出手对我说："我不能再耽误你很多时间了。"

我对自己说：遗忘多么惊人，如同不存在，甚至遗忘本身就是不存在。但是，我过去和现在确实是非常喜欢听音乐的。

信

在我整理书籍时，发现了散落在书架后的干花瓣。

我笑了。在长时间的埋没之后，发现了过去的一束光辉再现了摆脱时间控制的短暂的五分钟的怀念。

干瘪了的花瓣，发出了窃窃私语的芳香。我想起一位哲人说的话，记忆力的残酷表现在已经遗忘的东西却又回忆起来。

警　示

我坐在大棚子里，等着送殡，往时的回忆笼罩着我。

往时的人们一个个都来了，当时他们当中任何一个人走一步，大地都会颤抖。今天，他们老态龙钟被人遗忘，没有一个人再提起他们。今天，大地在他们的接班人脚下颤抖，他们坚定的目光想说明他们主宰了大地和时间。

最后死者的棺木来了，人们扛起棺木，大家都迈开步子，走了。

求　职

最终，我站到了办公室主任面前。这是经过我的不懈努力和托付有名望人士说情后得来的。

他最后看了一眼我交给他的信函，说："替你说情的人很有分量，的确很有分量。但是这里考试的唯一标准是真理。"我充满信心地回答说："我准备接受考试。""噢，那祝你成功。"我又殷切地问："那么我们什么时候考试？"他没有回答，又问："你为什么要对需要付出很多辛劳的这个职务感兴趣呢？"我坦率地说："只是喜欢而已。"他笑了，未加任何评论。

回到家后，我想起了一位哲人的话："谁拥有生活和意志，谁就拥有一切。拥有了生活和意志的人，也是最贫穷的人。"

公　正

我毫不犹豫地去找那位有名望的律师。他对我说："你是有理的，可是你的对手也是有理的。"他的话，说得多么坦率。

我对律师说："我曾向我的对手建议，找一个我俩都信得过的人评理。"

律师说："在我们这个时代，不可能有这样的人。"

"我有一些挂号信，法院会从这些信中知道我说的一切都是真实的。"

“他们会说这些信是伪造的。”

“我的确是百分之百的清白无辜。”

“世界上根本就没有百分之百清白无辜的人。”

“事情也不是绝对不可能的。”

“你不是在生气的时候，威胁说要杀死他吗？”

“连他自己也没有把我的话当成真的。”

“相反，他已经做好了各种准备，他找好了墓地，许了愿。”

我大笑起来。

“他是发疯了。”

“那么你就拿出证据，说明他是个精神病人，特别是他的律师要从他那方面证明你是个精神病人。”

我又大笑起来，直到律师说：

“没什么可笑的。”

“说我是精神病人，实在令人可笑。”

“不，实在令人忧郁。”

“我的先生，为什么呀？”

“精神病是令人忧郁的。”

“我理智、清醒，对这种指控是不会介意的。”

“但是，不介意本身就说明精神上有毛病。”

我惊奇地问：

“你怀疑我的头脑有问题？”

“是的，我确信，你们长期有矛盾就证明你们都是精神上有毛病的人。”

“你原来说要全力为我辩护的。”

“这是我的职责。”

律师长长地叹了一口气，继续说：“别忘了，我和你们一样，也是个精神病人。”

（陈燕　译）

1990年获奖作家

[墨西哥] 奥克塔维奥·帕斯

Octavio Paz（1914—1998）

变　形

阿普列尤斯讲过卢基乌斯变成驴的故事，卡夫卡讲过格里高尔·萨姆沙变成甲虫的故事。我们知道卢基乌斯的罪孽：他迷上了魔法和色欲；我们不知道萨姆沙的过失是什么。我们也不清楚是谁惩罚他：他的审判官既可憎又胆小。卢基乌斯变成驴子后，跑遍了整个希腊，遇到了千百件奇妙的、可怕的或可笑的事情。他和强盗、杀人犯、奴隶、残忍的地主以及同样凶残的农民生活在一起。他的背上驮过一个东方女神的祭台。女神的信奉者是搞同性恋的神甫、扒手和喜欢挥鞭子的人；他好几次差点丧失男人的特征。但这并没有妨碍他同一位富有、美丽和热烈的夫人相爱；他有时饥肠辘辘，有时饱餐一顿……格里高尔·萨姆沙则没有什么遭遇：他的天地就是一所肮脏住宅的四面肮脏的墙壁。虽然屡遭棍击，驴子依然身强力壮；甲虫却无所谓健康或患病：他的身份是卑贱的。卢基乌斯是地中海的常识和恐怖，烹调法和感染上性虐狂的色欲，希腊拉丁的口才和东方的神秘主义。一切都在一个夜晚面对大海化为宇宙之母伊希斯的光辉幻觉。对格里高尔·萨姆沙来说，结局是充当扫他房间地面的笤帚。阿普列尤斯：由一头驴子观察和判断的世界；卡夫卡：甲虫不能判断世界，只能忍受世界。

（朱景冬　译）

窗　外

在我的窗外大约三百米外的地方，有一座墨绿色的高树林——树叶和树枝形成的高山，它摇来晃去，好像随时都会倾倒下来。由聚在一起的欧洲山毛榉、欧洲白桦、杨树和欧洲白蜡树构成的村子坐落在一块稍微凸起的土地上，它们的树冠都倒垂下来，摇动不息，仿佛不断颤抖的海浪。大风撼动着它们，吹打着它们，直到使它们发出怒吼声。树林左右扭动，上下弯曲，然后带着高亢的呼啸声重新挺直身躯，接着又伸展肢体，似乎要连根拔起、逃离原地。不，它们不会示弱。折断的树根和树叶的疼痛，植物的强大韧性，决不亚于动物和人类。倘若这些树开步走的话，它们一定会摧毁阻碍它们前进的一切东西。但是它们宁肯立在原地不动：它们没有血液，也没有神经，只有浆液。使得它们定居的，不是暴怒或恐惧，而是不声不响的顽强精神。动物可以逃走或进攻，树木却只能钉在原地。那种耐性，是植物的英雄主义。它们不是狮子也不是蛇。而是圣栎树和加州胡椒树。

天空布满钢铁色的云，远方的云几乎是白色的，靠近中心的地方即树林的上方就发黑了：那里聚集着深紫色的暴怒的云团。在这种虎视眈眈的云团下，树林不停地叫喊。树林的右翼比较稀疏，两棵连在一起的山毛榉的枝叶形成一座阴暗的拱门。拱门下面有一块空地，那里异常寂静，像一个明晃晃的小湖。从这里看得不完全清楚，因为中间被邻居家的墙头苫盖物隔断了。那个墙头不高，上端是用砖砌成的方格，顶上覆盖着冰冷的绿玫瑰。玫瑰有一些部位没有叶子，只有长着许多疙瘩的枝干和交叉在一起的、竖着尖刺的长枝条。它有许多手臂、螯足、爪子和装备着尖刺的其他肢体：我从没有想到，玫瑰竟像一只巨大的螃蟹。

庭院大约有40平方米；地面是水泥的。除了玫瑰，点缀它的还有一块长着雏菊的小小的草地。在一个墙角处有一张黑木小桌，但已散架。它原是做什么用的呢？也许曾是一个花盆座。每天，我在看书或写作的时候，有好几个小时总是面对着它。不过，尽管我已经习惯它的存在，但我还是觉得它摆在那里不合适：它放在那里干什么？有时我看到它就像一个过错，一个不应该有的行为；有时则觉得它仿佛是一种批评，对树木和风

的修辞的批评。在对面的角落里有一个垃圾筒，一个60公分高、直径有半米的金属圆柱体：四个铁丝爪支着一个铁圈儿。铁圈上装着一个生锈的盖子，铁圈下挂着一个盛垃圾用的塑料袋，塑料袋是火红色的。又是一个螃蟹似的东西。桌子和垃圾筒，砖墙和水泥地，封闭着那个空间。它们封闭着空间还是它们是空间的门呢？

在山毛榉形成的拱门下，光线已经深入进来。它那被颤抖的树影包围着的稳定状态几乎是绝对的。看到它后，我的心情也平静了。更确切地说，是我的思绪收拢了，久久地保持着平静。这种平静是阻止树木逃走、驱散天上的乌云的力量吗？是此时此刻的重力吗？是的。我已经知道，自然界——或像我们说的那样：包围着我们、既产生又吞噬我们的万物与过程的总和——不是我们的同谋，也不是我们的心腹。无论把我们的感情寄予万物还是把我们的感觉和激情赋予它们，都是不合理的。把万物看作生活的向导和学说也不合理吧？学会在激荡的旋风中保持平静的艺术，学会保持平静，变得像在疯狂摇动的树枝中间保持稳定的光线那样透明，可以成为生活的日程表。但是那一块空地已经不是一座椭圆形小湖，而是一个白热的、布满极为纤细的阴影纹络的三角形。三角形难以察觉地摇动着。直到渐渐地产生一种明亮的沸腾现象，先是在边缘一带，然后在火红的中心，沸腾的力量愈来愈大，仿佛所有的液体光线都变成了一种沸腾的、愈来愈黄的物质。会爆炸吗？泡沫以一种像平静的呼吸一样的节奏不断地燃烧和熄灭。天空愈来愈暗，那一块光线的空地也愈来愈亮、闪烁得愈厉害，几乎像一盏在动荡的黑暗中随时会熄灭的灯。树林依然挺立在那里，只不过沐浴的是另一种光辉。

稳定是暂时的，是一种既不稳又完美的平衡，它持续的时间只是一瞬间：只要光线一波动，一朵云一消失或温度稍微发生变化，平静的契约就会被撕毁，就会爆发一系列变形。每一次变形都是一个稳定的新时刻，接着又是一次新的变化和一个新的异常的平衡。是的，谁也不孤单，这里的每次变化总引起那里的另一个变化。谁也不孤单，什么也不固定：变化变成稳定，稳定是暂时的协议。还要我说变化的形式是稳定，或更确切地说，变化是对稳定的不停寻求吗？对惰性的怀念：懒惰及其冷凝的天堂。高明之处不在于变化，也不在于稳定，而在于二者之间的辩证关系。永恒的来与往：高明之处在于瞬间性。这是中间站。但是我刚刚说到中间站，

巫术就破除了。中间站并非高明之处，而是简单地走向……中间站消失了，中间站不过如此而已。

（朱景冬　译）

向阿尔贝蒂致意

我发现用我们的语言写的现代诗——这是一项永无止境的工作。现在我仍在探察被淹没的岛屿和陌生的星座——始于我十六七岁在圣伊尔德丰索上中学的时候。我最早的读物之一就是拉法埃尔·阿尔贝蒂的作品。读他的诗时，我进入这样的世界：那里的旧事物和老现实还是它们，但同时又不是它们。它们蜕了皮，仿佛受到某种带有传染性的热情鼓舞而刚刚诞生一般。我兴致勃勃地读着那些诗篇——包括最忧伤最神秘的诗篇——犹如骑着闪耀着绿色和粉红色光芒的海浪奔驰在波涛翻滚的大海原野上。那里有的是斗牛、海豚、美人鱼、蝾螈和从天上降临的姑娘：爱情的一切。海峡中的勇敢游泳者。更不用说像架着西风的某小姐那样在平流层滑行的水神了。那是一支生气勃勃的大军：学习饮每天的光线，用皮肤思考，用手指肚儿观看。

那些年间，我们一伙青年学生在激进思想的支配下出版了两个刊物：《楼梯扶手》和《墨西哥谷地》。第一个刊物刊登了阿尔贝蒂的几首诗。他是我们崇拜的诗人之一。那时他刚刚赞成共产主义，这使我们深受鼓舞。两年后，即1935年，拉法埃尔·阿尔贝蒂和玛丽亚·特莱莎来到墨西哥。我们立刻去拜访他们，并且马上被他们征服了。在他的热诚感染下——那种热诚在墨西哥是罕见的——我们常到塔库尼亚区新建的埃尔米塔大厦他的小套间去见他。我还记得同阿法埃尔一起进行的几次散步和一些交谈的片断：我们谈论人和神（前者多于后者）、克维多、聂鲁达、加西亚·洛尔卡和桑切斯·梅希亚，后者不久前逝世了，我小时候看过他在布埃夫拉广场上的斗牛。就是在那儿，阿尔贝蒂完成了他那篇悼念这位伟大的斗牛士的挽歌《看见你，再也看不见你》；就是在那儿，他在大画家曼努埃尔·罗德里格斯·洛萨诺插图的漂亮版本中发表了它；也是

在那儿，在伊格纳西奥·桑切斯·梅希亚和鲁道夫·加奥纳①战斗过的舞台——古老的斗牛场上，他为那本书签上了名。阿尔贝蒂夫妇的逗留令人难忘。他们在高原的群山和纯净的空气中留下了一股卡迪斯海②的气息。卡迪斯海披着蓝盔甲，是一位骑着一匹威马的骑手。

提到卡迪斯，我必须简单地说几句。我觉得我多少算得上是阿尔贝蒂的同胞，这不仅因为诗——它的血液虽无形却把一切诗人变成了兄弟，而且因为故土：我的外祖父母是卡迪斯省人，外祖父是梅迪纳西多尼亚城人，外祖母是圣玛利亚港人。也许就是这个缘故，我在初读他的诗时觉得不仅发现了一种新诗，而且忆起了一段古老的过去：它既是别人的，也是我的。

我再次和阿尔贝蒂相遇，是1937年在马德里。我还记得那些炸弹和瓦砾、黑暗的街道和饥饿的人群，以及绕过街角的一营困乏得要命的战士和在面包店排队的妇女；我也记得遭难的城市那种古怪的快乐热情，那种共同的热望和激情，那种固执的希望——在每天的不幸中唯一幸存的东西——以及在雷蒂罗公园一次散步时的悲伤交谈，在尼埃布拉的树木和蒿草中的奔跑，阿尔贝蒂的那条漂亮的狗（从它那之字形的跳跃看，它应该叫闪电）。

我们还曾第三次相见，但时间很短。那是1967年在斯波莱托③举行的诗歌节上。1937年马德里的另一位幸存者斯蒂芬·斯彭德也参加了诗歌节。就在那个时候，一向残酷的历史把我们分开了。出于坦诚，我应该这么说。我不愿回想那些争论，也不否认过去和现在想的事情。简单地说吧，我总是从彼岸（我的岸）看到，拉法埃尔·阿尔贝蒂仿佛是我们诗歌的一个避雷针。当然是在鲁文·达里奥赋予这句话的意义上："上帝的高塔，诗人／天蓝色的避雷针……"

现在，同样的历史——或者用它的另一个名字，也许是真正的名字"命运"来称呼它——又使我们相聚在一起：拉法埃尔·阿尔贝蒂回到墨西哥高原上来了。我向他致意，象征性地给他一根饮太阳血的鸟——蜂鸟的绿色羽毛，让他像种子一样把它抛在卡迪斯的土地上。它将长成一棵大树，美洲和西班牙的诗人将在它的荫凉下交谈。

（朱景冬　译）

---

① 鲁道夫·加奥纳（1888—？），墨西哥著名斗牛士。
② 卡迪斯海，西班牙大西洋沿岸的海。
③ 斯波莱托，意大利城市。

1991年获奖作家

[南非]纳丁·戈迪默

Nadine Gordimer（1923—2014）

高速公路上的雄狮[①]

打开！

打开！

什么在睡眠之门上捶击？

那是谁？

住在距动物园一英里之内的任何人，都常常听到夏夜里雄狮的吼声。而旅游者往往会上当。他，终于已经到了非洲，虽然是在另一个大都会中就寝。

黎明前，正该是最黑暗的时候，身体正处于最低潮，山上的医院里，一些老人过世——夜敞开了，繁星间的一个黑洞，从那儿发出一声深沉的喘息。十分遥远，但马上又十分贴近，就在耳中，因为呼吸声永远令人亲近。那声音增长着，增长着，越来越深沉，越来越急促，越来越令人烦躁，直至变成一声巨大的呻吟，一声上升的呻吟，冲出了牢笼那弯曲的铁栅，回荡在整个城市上空——

然后，低落下去，减弱下去，又变成了喘息。

---

① “高速公路”（Free Way）一词字面上也可理解为“自由之路”，戈迪默在这篇写于1974前后的文章中，有意用其双重含义。在象征的意义上，甚至更主要用其“自由之路”的意思。所以此题目也可以读作《自由之路上的雄狮》。

等着它，它将变得很静，静得甚于耳谷中那微小的凹凸与空气碰撞产生的低响。当它已低弱得似乎将有将无之时，歇一歇，它喘息一下；停顿，维持着夜，好像一个歌手持续唱着一个音符。然后又开始了。那喘息升起，升起，升起，下落，下落，下落，直至变成那可怕的呻吟——

打开！

打开！

打开你们的腿！

在灯火通明的老年病房里，他们从一个个鼻孔中抽出胶管，从一只只手臂上拔下点滴针头，拉过床单盖住一张张脸。我把被单拉得盖住自己的头。我能嗅到那上面沾上的自己的呼吸。夜已很深，时间又太早，不到该醒来的时候。有时，送奶卡车的橡胶轮胎轧过我们的睡眠。你辗转反侧……

"咆哮"不是那个要用的词儿。孩子们没学会怎么自己去分辨谛听，却在小学校里做着动词选择练习："完成这些句子：猫……，狗……，狮子……。"做选择的人都没有听过实物的声音。那个动词从拟声方面说并不准确，就像那些十三四世纪的雕刻师们，他们根据早期探险家们的观察，做出的第二手的纹章上的野兽，在解剖学上都是错误的。"咆哮"对于描绘深夜里那些巨大的腭吸进喷出的声音，并不是准确的字眼儿。

动物园的狮子在白天并不吭声。它们打着哈欠，等待着扔给它们的供宰杀的猎获物。它们把未用的利爪缩进毫无恶意的巨掌，把那沉重而乱蓬蓬的头枕在巨掌上（那想象中的狮子总是一头雄赳赳的雄狮），它透过眼帘盯着游园者们认定它出于欲火而向往的东西。

或许我们曾靠近过波罗的海和那从海上夜雾中发出猫头鹰怪叫的海上巨兽。但是我现在怎敢开口？在这些凝滞的夜，我怎能相信自己的呼吸轻松？

只有在温暖的夏夜，狮子们才躁动不安。白日里，当它们目不转睛地凝视着的时候，它们看见的却是虚空。它们的眼睛睁着，但它们并未看见我们——当那瞳仁的晶体，对于穿过狮笼的铁栅、猛然飞扑到近前求食爆玉米花的鸽子空然闭起时，你便可以断定这一点。在其他情况下，那眼睛

始终一片茫然，毫无表情。这些狮子生在动物园里（幼狮刚出生几周就向公众展览，孩子们可以把它们抱在怀中），它们除了动物园一无所知。它们并没有在表达我们的那种渴望。只有在某些夜晚，它们才显示着自己可怕的力量。它们开始喘息。胁腹鼓起，好像它们一直在穿过暗夜而飞奔，别的动物纷纷从它们的路上退缩逃遁。它们的大口保持着紧张，流着口水，湿漉漉的，好像是对某种牺牲品的气味做出的反应。终于，它们蓬起它们硕大无比的头，沉甸甸的，沉甸甸的头，发出了那吼声。吼声飞扬到郊区上空。一种可怕而强烈的要解放自己的欲望：一声呻吟，回荡在那一幢幢沉浸在低低的烟云与苦闷中的房屋之上。

噢，杰克，噢，杰克，噢，杰克，呵——穿过饭店的墙壁，我曾听见那声音。我孤独，我在谛听。我把被子拉得盖住头，把膝盖收拢双手抱膝。眼睛睁得大大的。再睡呀！——我命令自己。又睡着了。

肯定是因为新的高速公路，近来不大听到它们了。高速公路的五条车道的套索在附近划过，把动物园与山脊上的房子之间的山谷也圈了进去。那儿总是每天到很晚、第二天又很早就有过往的车辆。卡车，油罐车，在天亮之前就开始行驶了。橡胶车轮在柏油路面上旋转、摩擦形成的飞扬的水花成了城市宁静特质的一部分，一段时间之后，你便听不到它以外的很多声音了。但有时候则不然——也许那是因为一阵微风。即使在宁静的夏夜，肯定也会有某种微风吹起，直到天明。虽不足以掀动窗帘，但一股气流，已经带来那微小、清晰而幽远的喘息声，把它直送入耳谷。

或许，是晚饭后那绝妙的威士忌。照例晚饭后是不饮酒的。一个变形的开关在头脑中松开了：打开。

那是谁?

一辆运土豆的卡车穿过红绿灯，震撼得我们16个人飞了起来。

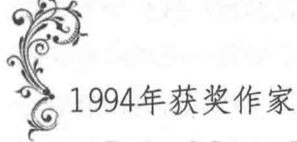
睡眠终止，我绝早就被惊醒。你变得像一棵大树，举起一条条人行道；一切都在膨胀，发出破裂声，自由地爆裂开。

那是谁?

大概是报上读到的什么东西……是的。昨夜——今夜——在雷特市，（头版上）在一条条街道上有黑人罢工者，拿着棒子和圆头棍的码头工人。一条粗大的黑蜈蚣，长着成千上万条舞动的长足，高视阔步，向前进。那喘息声变得更响了，它也许就在花园里或窗户下；出现了停顿，

那呼吸的消沉。等着它。等着它。高视阔步，向前进，跨过精心管理的花木，请避开草坪。他们穿过离这儿不远的另一座城市，他们的脚步节奏鲜明，挥舞着棒子（绝没有长矛，更没有枪支）；他们总有一天能跨越任何里程。当他们经过，商店和房舍都对他们关起了门。当他们走近，他们发出了呼喊——那呻吟正在扯紧，自由大发淫威，扭弯牢笼的铁栅，他解放了自己。那声音近得好像此刻他已跨出牢笼，来到高速公路之上，他不知所措，正寻找着路径，他转动着他那壮丽的头，终于在索取那自己从未见过的东西，——那个他要在其中为王的国家。

（邹海　译）



1994年获奖作家

[日本]**大江健三郎**

Oe Kenzaburo（1935—　）

始于绝望的希望

我已经是个老人，在思考未来的时候，对于也许不久的将来会离开人世的自己本身，我并不做什么考虑，心里想的更多的是生活在将来的年轻人、他们的那个时代、他们的那个世界。我因此而深深忧虑。

我想到，自己在战后那些年曾经被给予希望，一直有一个心愿，就是希望与因日本人而遭受战争残害的亚洲特别是中国人民真正和解，而现实能够告诉我们未来会是那样吗？我怀疑。在小泉首相参拜靖国神社的那天晚上，与我有着同样忧虑的知识界人士向大家讲述的南原繁对未来的那个期望，今天正当年的日本人是否都懂得呢？如果现在的日本人没有那样的祈盼，将来的日本人又怎能把握好自己的思想和生存呢？

一、25岁首次访华的经历

这次能到北京访问，是承蒙中国社会科学院的邀请，承蒙我所崇敬的、思念的朋友们的邀请。我由衷地珍惜这次访问，感到格外兴奋。他们为我这个上了年纪的作家，准备了我所期待的最丰富的日程。

我是已经71岁的作家，如果我想再一次访问中国，也许只

有带家属私人旅行的机会了吧。我第一次访问中国，是在25岁那年，刚刚成为一名作家。其实，在日本文学代表团里，与其说我是作家，不如说我仅仅是一名成员而已。那是1960年6月的事情了。

那一年，在日本连续爆发了前所未有的群众大游行，抗议日本政府把《日美安全保障条约》定位为军事条约。当时我认为，日本在亚洲的孤立将意味着我们这些年轻日本人的未来空间会越来越狭窄，所以，我参加了游行抗议活动。正是在这个过程中，我和另一名作家被作为年轻团员吸收到反对修改《安保条约》的文学家代表团里。

由于这个代表团的性质，日程里安排了与中国领导人的会见。当然，对于我来说，其实只是在稍后的席位上看着团里的主要成员与领导人对话。对于热衷阅读中国现代史的我（现在上了年纪，回过头看自己，这一生的大部分时间除了读书，就是用于写书了）来说，在那个位置上细细眺望中国的历史伟人，觉得他们犹如茂密森林中的参天大树。在这里特别想告诉人家，我这个人最爱的，就是书和树。

下面我引用自己的日记，里面提到一些人的名字，因为他们已经作为伟大的历史象征深刻地印在我们的心里，所以请允许省去敬称。我当时写到，毛泽东、周恩来、许广平、陈毅、郭沫若，还有文学家茅盾、老舍、巴金、赵树理……，那是多么茂密的森林啊！

在北京逗留期间的一天，这些伟人群像中的一位，曾经非常和蔼可亲地主动与我交谈。我们在北京逗留的6月末，正值日本国会即将审议《安保条约》修改方案，审议的前夜，东京的游行队伍包围了国会大厦，与机动队（相当于武装警察——译者）发生冲突，女学生桦美智子死亡。这个事件发生后的第三天，周恩来总理在王府井全聚德烤鸭店宴请我们代表团。在门口迎接我们一行的周总理特别对走在一行人最后边的我说：我对于你们学校的不幸表示哀悼。总理是用法语讲这句话的。他甚至知道我是学法国文学专业的。我感到非常震撼，激动得面对著名烤鸭一口都没咽下。

当时我想起了鲁迅的文章，是指1926年发生的三一八事件。由于中国政府没有采取强硬态度对抗日本干涉中国内政，北京的学生和市民组织了游行示威，在国务院门前与军队发生冲突，遭到开枪镇压，47名死者中包括刘和珍等鲁迅在北京女子师范大学教授的两名学生。后面我还要讲

到是什么契机使我从鲁迅文集中摘录了“希望”这个词汇。我回忆着抄自《华盖集续编》（翻译这本书的是曾经和我一起参加过东京游行的竹内好）的一段话，看着周总理，我感慨，眼前的这位人物是和鲁迅经历了同一个时代的人啊，就是他在主动向我打招呼……

鲁迅是这样讲的：“我目睹中国女子的办事，是始于去年的，虽然是少数，但看那干练坚决、百折不回的气概，曾经屡次为之感叹。至于这一回在弹雨中互相救助，虽殒身不恤的事实，则更足为中国女子的勇毅，虽遭阴谋诡计，压抑至数千年，而终于没有消亡的明证了。倘要寻求这一次死伤者对于将来的意义，意义就在此罢。苟活者在淡红色的血色中，会依稀看见微茫的希望；真的猛士，将更奋然而前行。呜呼，我说不出话，但以此纪念刘和珍君！”

那天晚上，我的脑子里不断出现鲁迅的文章，没有一点食欲。我当时特别希望把见见周总理的感想尽快地告诉日本的年轻人。我想，即便像我这种鲁迅所说的“碌碌无为”的人，也应当做点什么，无论怎样，我要继续学习鲁迅的著作。我当时还希望，我不应当再让周总理这样的伟大历史人物为了我花费他宝贵的任何一分钟。后来我一直坚守着这个原则。

二、鲁迅作品伴我读到老年

这个开场白可能长了些，说这些也是向社科院表示感谢，因为人家为我安排的整个日程遵循了我的原则，体现了我的愿望。

首先，日程中包括了和北大附中学生对话的机会。我是个作家，对教育是外行，但我要向孩子们讲述的是，在日本的山林地区长大的我是如何从母亲那里得到了翻译成日文的鲁迅的短篇小说，这些作品是如何令我爱不释手地读到老年，而我又从中受到了哪些影响。

此外，根据日程安排，将用一整天的时间召开我的作品研讨会，中国的学者们将从多个角度和我交换意见，这在日本也是前所未有的。我这个人的性格不是嫉妒心理型的（我夫人是我年轻时代曾经影响过我的好朋友的妹妹，我们结婚已经五十多年了，按她的话讲，结婚前和结婚后我从来没有嫉妒过什么），但是，对于村上春树的小说在中国各地的畅销和热烈研讨，我倒是有些嫉妒，所以特别高兴参加为我准备的研讨会。

日程中还包括今天社科院在这里为我组织的这场演讲会，我想你们都能够理解，我最后提到它并不是我以为这个日程安排的分量轻。我要说的是，这是继2000年后，我在这里的第二次演讲。那一次，虽然不是我对中国的第一次访问，却是我在中国知识分子面前的第一次演讲。

六年前，我在演讲中提到了我的忧虑，即日本在亚洲正在走向孤立，日本国内民粹主义趋势逐渐显现。我不仅对北京的听众讲过我的这个担忧，也对东京的听众做出过提醒：千万不能让日本历史上多次重复的“锁国”再次发生了！事实是，我所忧虑的事情正在发生。

这次来社科院演讲，一方面感到高兴，另一方面感到紧迫。因为，我已经71岁了，也许没有第三次机会，作为一名对中国知识界抱着敬意的作家，也为了和我抱有同样意念的日本的那些朋友，我要尽我的力量。坦率地说，站在这里讲话的我，心情是沉重的。在这六年里，我与中国社会科学院的学者保持着亲密的友好交流关系，在我东京的书房里，一直自豪地、珍贵地摆放着“中国社会科学院外国文学研究所名誉研究员”的证书！

六年来，可以说我的担忧一直挥之不去。我长期以来所崇敬的巴金先生以高龄去世了。勇敢、诚实、卓越的文学精神贯穿于巴金的一生，他的人格的威严永远闪烁着光芒。听到他去世的消息，我把我的哀思写在了给社科院朋友的私人信函中，据说被发表在报纸上，也许有些人读到了。在那篇悼文中，我谈到了我的忧虑。

我在巴金的悼文里对日本政府走向与中国和解相反方向的强硬态度表示了忧虑。最近的8月15日，小泉首相强行参拜靖国神社。当天晚上，早有预感的我和我所信赖的知识界人士组织了大型抗议集会。

在今天的演讲中，我应当向人家介绍8月15日晚上我在东京大学安田讲堂面对一千两百多与我同样忧虑的老人、壮年以及青年人（包括很多女性听众）所演讲的内容。

三、我们共有深刻的危机感

在8月15日的集会上，我们所有发表演讲的人都事先统一了基调，大家都从对政治哲学家、教育家南原繁的思想分析展开，联系当今日本的政

治和社会状况，探讨对南原繁理念的理解。

南原繁是日中战争、太平洋战争期间东京大学法学部的教授，战后不久曾经担任东京大学的校长。在担任校长期间，他频繁地对学生和一般市民发表演讲，其中许多在出版后被广泛阅读。演讲的内容集中在战后日本人如何重新做一名国民、重新做真正的人以及如何复兴已成为战争废墟的国家等问题上。

南原繁特别提到的是核武器问题。他说："经受了长崎、广岛爆炸伤害的人类第一个原子弹受害国日本，担负着和应付的代价，也是日本的出路，是日本民族对世界历史的使命。"

关于中国问题，他说："决定日本民族命运和未来的，只能是重新建立在真正和平基础上的日中两国关系正常化。它的实现需要一个根本的条件，那就是日本国民要对七七事变以来的战争责任做出深刻的反省、深刻的认识。"

我只亲耳聆听过一次南原繁的演讲，那是1963年12月1日纪念学生出征二十周年时所作的题为"放弃战争的再次宣誓"。我以一名老作家的身份，把自己对那次演讲的深刻印象讲给人们特别是年轻人听。

南原繁在演讲中谈到，战败前的两年，日军越来越被动，征兵令下达到大学，凡达到兵役年龄的学生都要上战场，即所谓"学生出征"。作为送行的教授，心情复杂。学生当中有的已经"对战争疑惑和忧虑"。当自己的教授同事对学生继续嘣着"大义名分"、"道德意义"的高调时，不能否认有的学生确实已经认识到那是一场没有任何正义可言的侵略战争。要把这些学生赶上战场，怎么对他们说呢？南原在演辩中对当时的情况做了如下叙述，我在这里引用南原繁著作集中的原话。

"我不能对他们说'即便违抗国家的命令也要依照自己的良心做事'。我不敢说。（省略）我对学生讲的是，'国家正面临生死存亡的关头，不论个人的意志如何，我们必须依照国民整体的意志行动。我们热爱这个祖国，必须和祖国共命运。要知道，一个民族和一个个人一样，终将经历很多失败和错误。因此，我们的民族将付出巨人的牺牲和代价。不过，这些付出将带给我们日本民族和国家真正的觉醒和发展。'"

我在8月15日演讲的时候引用了南原繁的话。当晚回到家里时，已经收到批评的邮件。发件人认为，南原没有阻止学生出征，而学生中一定有

人死在了战场，而且有许多亚洲人、妇女和儿童被那些出征的学生杀死。怎么能允许教授的沉默呢？

这话说得对。面对不得不出征的学生，南原没有说出真正想说的话，对自己的反省和懊悔成为他战后行动的动力，他为此而付出了努力。我聆听南原演讲正值战争结束第18年，南原繁不得不担心的是，处在战后重建中的日本，本应对自己民族所付出的“巨大牺牲和代价”以及对近邻民族带去的更大牺牲有更深刻的反省，走上“真正自觉的发展之路”，但是这个“民族国家”却正在淡忘这个自觉……。下面再引用他演讲的一段话：“……向内外宣布放弃战争、废除一切军备的我国，今天在战后同一个宪法下却拥有不亚于战前的二十几万兵力，由此可见建设新日本精神的变化，这一切正是对自己的抹杀、对自我的否定，这么说可能更合适。别的暂且不论，与此关联的最重要的问题是，战后的新教育理念已经发生了动摇和混乱。现在的政府、各政党口口声声自由与和平，但其精神内涵和志向已经发生了重大变化。这不仅仅是为政者或政治家中的问题，在我们的一般国民中间也同样存在。所谓战前派（包括战中派），在战后18年来，已经淡化了对战争的反省和战后初期的决心，甚至已经忘却，这是非常令人担忧的。”

南原繁这种沉重的恐惧在他的另一段长话中表达得十分透彻。请允许我再次引用。

“就我国自身而言，俨然称为‘圣战’、打着肇国精神、‘八纮一宇’的大旗，称美英为鬼畜，以把他们赶出亚洲取得东亚新秩序的霸权为我民族神圣使命，在中国大陆和东南亚各岛施行暴虐，残害数百万无辜生命的那场战争，如果不是我们民族的暴举和错误、不是对同胞和人类的犯罪，又能是什么呢！我们所担心的是，现在，对所谓‘大东亚战争’的重新评价以及对其意义的强调，不论意图和动机是什么，都将导致所谓东亚新秩序亡灵的再次复活，导致毁灭共产中国的战争。实际上，我们的国民中有的人还没有从大东亚共荣圈的梦中醒来，‘梦，再来一次吧’的希望仍旧残存。”

关于最后这一段引用，特别是对于倒数第二句南原繁的痛切担忧，有几个发来的邮件，特别是五六十岁的听众反馈说，南原繁作为一名谨慎的哲学家，在思考未来时，恐惧的心理常常困扰着他。当时的担忧就是指

“毁灭中国的战争”。

其实，当今，在与中国相处中，尽管日本紧紧追随着美国，一旦挑起战争，无论国土还是民族，首先从地球上“覆灭”的是日本和日本人。这一点连我们当中最健忘的人们（包括那些对广岛、长崎的事件根本不了解、对那些受到光辐射而终生痛苦并已经年迈的受害人的情况也根本不想知道的人）都应当想象得到。刚才我讲到南原繁的核心思想，他在1963年的演讲中透露了两个最大的担心：第一是日中关系的恶化，第二是笼罩世界的核武器。

我们不能否认的是，战后经历了六十一年，与南原繁演讲的时代相比，为“大东亚战争”和“东亚新秩序”正名的叫嚣更加露骨，在一些报纸上占据相当的版面，尤其是出现在面向大众的电视等媒体上。小泉首相认为自己的行动与这种复古性的论调无关、是个人“内心的问题”，今年8月15日参拜了供奉着“大东亚战争”“东亚新秩序”思想的具体实施者的甲级战犯的靖国神社。之后的舆论调查结果表明，有近50％的日本人对小泉的参拜表示支持。这是战后最大的历史转折点。

我在这里能向大家说的是，8月15日晚我们以南原繁的思想为主题、面对一千二百多名认真的听众演讲，我们大家共有着深刻的危机感——这样一个事实，以及将来我们不应当无能为力——这样一个期盼。

四、我越发坚信“希望”的存在

我作为一名步入老境的作家，从少年时代开始，六十多年来一直崇敬着一位中国的文学家，那就是思维最敏锐、民族危机感最强烈的鲁迅。我最先接触到的是鲁迅的短篇小说，在不断接触和阅读鲁迅作品的全部过程中，我从来没有间断做读书笔记，其中包括对鲁迅作品中提到的“希望”这个话语的理解等。实际上，我在很多场合都引用了我的这些读书笔记。无论是最初对鲁迅的话语的解读，还是半个多世纪过后的今天的理解，随着年龄的增长，认识在不断地加深。下面，我特别想就鲁迅所说的“希望”谈谈我的想法。

如前所述，阅读鲁迅已经伴随我的一生。日本刚战败的时候，我还是个少年，我家在四国的山村，没有优厚的文化背景，这种条件下的我又

是如何阅读到鲁迅短篇小说的呢？这个问题在很长一段时期连我自己也像个谜。因为这次北京之行中我要在北大附中演讲，会提到这件事，所以非常认真地要把记忆中母亲给我的那本很小的《鲁迅选集》找出来。在我的读书笔记上记录了那本书是由佐藤春夫、增田涉翻译，岩波书店出版，后来又通过书店得知那个版本是1935年出版的。关于这本书的来历，我也是在母亲去世之前才听她说的。我母亲的一位自小要好的朋友，她曾在东京的女子大学学习，接触过中国的现代文学，后来做了教师。在我出生的那年（1935年），这位朋友在探望产后的母亲时，送给了母亲那本鲁迅的书。两年后，卢沟桥事变，战争爆发。我母亲害怕周围的监视，把那本书珍藏在了一个小箱子里，把敌对国文学家的《鲁迅选集》藏起来了。战争临近结束时，父亲去世，我失去了上中学的希望。记得当时生活非常艰苦，为生活奔波的母亲那时已经没有看书的余地了。

但是，战后第二年，新宪法颁布，半年后宪法开始实施的同时又颁布了教育基本法。我们大多数日本人心中所充斥的，就是刚才讲过的南原繁讲座中提到的对新生日本的决心和希望。我讲过，南原繁是一位依照和平宪法致力于教育改革的学者，其实我也是那个改革的受益者。村里办起了新制中学，我高兴极了。我母亲就是在那时把珍藏在箱子里的《鲁迅选集》给了我。那年我12岁，已经可以读《孔乙己》、《故乡》，我还专门把《故乡》的最后一段抄写在了学校发给学生的粗糙的写字纸上。我现在引用竹内好对那一段的翻译。

“我想：希望本是无所谓有，无所谓无的。这正如地上的路；其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路。”

鲁迅的这句话，对于当时12岁的我来说能理解得了吗？我重复着他的话，好像懂了，又好像没懂。但12岁的我非常珍爱这句话，我觉得鲁迅这个人太了不起了。

我19岁的时候开始了入学生活，开始阅读更多鲁迅的书。鲁迅所说的“希望”一直深深地印在我的脑海里，为此我不知写过多少读书笔记（仅在新制中学读书时的笔记就有很多册），也多次把他的话抄录下来。

我在《华盖集续编》里读到一段，我想在这里读给大家。这是那篇悼念被杀害女学生的文章之后，在更加严峻的情况下，鲁迅前往厦门之前向北京女子师范学校的学生会发表的最后公开演讲，是记录下来的。

“我们所可以自慰的，想来想去，也还是所谓对于将来的希望。希望是附丽于存在的，有存在，便有希望，有希望，便是光明。如果历史学家的话不是诳话，则世界上的事物可还没有因为黑暗而长存的先例。黑暗只能附丽于渐就灭亡的事情，一灭亡，黑暗也就一同灭亡，它不永久。然而将来是永远要有的，并且总要光明起来；只要不做黑暗的附着物，为光明而灭亡，则我们一定有悠久的将来，而且一定是光明的将来。”

我仍然记得自己在读了这个谈话后的感想。我特别意识到自己进入大学生活就是开始了人生新的阶段。12岁时对《故乡》的阅读其实并没有理解透彻，曾经在笔记中写过“希望”将怎样才能出现呢？现在，鲁迅面对现实危机，站在犹如一堵高墙的黑暗前，把希望解释得那么透彻。再联想到《故乡》的结尾，鲁迅向我们保证希望是存在的！他，是属于希望的！19岁的我终于破解了12岁以来未解的这道题。随着人生岁月的流逝，我越发坚信这个道理。

五、我们必须改变毫无反省的状态

我从一开始就告诉大家，站在中国社会科学院讲台上的我，内心是非常忧虑的。这是我真实的并不情愿的感受。我已经是个老人，在思考未来的时候，对于也许不久的将来会离开人世的自己本身，我并不做什么考虑，心里想的更多的是生活在将来的年轻人、他们的那个时代、他们的那个世界。我因此而深深忧虑。

我想到，自己在战后那些年曾经被给予希望，一直有一个心愿，就是希望与因日本人而遭受战争残害的亚洲特别是中国人民真正和解，而现实能够告诉我们未来会是那样吗？我怀疑。在小泉首相参拜靖国神社的那天晚上，与我有着同样忧虑的知识界人士向大家讲述的南原繁对未来的那个期望，今天正当年的日本人是否都懂得呢？如果现在的日本人没有那样的祈盼，将来的日本人又怎能把握好自己的思想和生存呢？

伴随着自己的这些忧虑，或者说尽管有这些忧虑，现在我想告诉大家的有两点。当然，这只是我的强烈的祈盼，并不是说我已经看到了在不久的将来实现的可能。也许在我的有生之年看不到这个可能。也正因为如此，我要把我的祈盼讲给你们听。

我用汉语的祈盼（日文为“希求”——译者）这个词，它出现在带给战败后日本人再生希望的宪法中，也出现在教育基本法中，教育基本法与宪法在思想上、在丰富思想的感情上都是贯通的。我12岁的时候，曾经请教新制中学的老师，被允许把教育基本法的文章抄写在笔记本上（我总是把认为好的文章抄下米，这是小时候母亲教的，这个习惯保持到老，这也是自学者的学习方法），就是因为我深深地被“祈盼”这个词所牵动。

那么，刚才说过，我想告诉大家两点，第一点，三年前我的一个朋友死于白血病，他就是爱德华·萨义德，直到他过早去世之前，他一直主张巴勒斯坦的正义，批判当前充斥世界的美国的文化帝国主义。

他死后，日本的年轻电影人拍摄了记录萨义德生平的纪录片，其中有对他的同事们的采访。他们说，萨义德在他的晚年并没有找到解决巴勒斯坦问题的办法，但是，随着死亡的临近，萨义德逐渐变为“意思性乐观主义”，他认为，世界的人们不会永远这样，也许要经历很长时间，但巴勒斯坦问题是一定会得到解决的。萨义德的朋友们认为，虽然“不清楚他讲的很长时间到底是多久”，但对萨义德的“意思性乐观主义”有同感，并表示要继承他的遗志。

那么我也是这样想，虽然我忧虑现在的日本人与亚洲的人民特别是位于其中心的中国人民之间很难达成真正的和解，也许需要很长的时间，但我应当抱着最终能够达成和解的“意思性乐观主义”度过自己的晚年。因为，如果我们不这样做，亚洲的人们特别是日本人又怎能对未来抱有真正的希望呢。

我现在讲我要告诉大家的第二点，回到刚才南原繁一生主张的思想上，对于把想象思考作为职业核心的我来说，南原繁思想是一个象征性的存在，我称之为“伦理性想象力”。我所尊敬的日本的部分知识界人士感到最痛苦的是，现在的大部分日本人已经不再具有对那场战争的记忆。

可能更多的人会说，如果老人失去了战争的记忆，那年轻人就更记不得，因为他们本来就没有那个记忆。但是，正因为年轻人是可以通过教育了解过去的，所以我用“意思性乐观主义”更正自己的忧虑。我想呼吁把教育作为核心渠道，运用“伦理的想象力”唤起日本人对未来的构想。如果说为了推动自我教育需要具体的教材，那我们周围不是有很多吗，问题在于需要勇气面对现实。更坦率地说，就是我们要改变现在这种毫无反省

的状态。我们要为我们的未来拥抱“伦理性想象力”的祈盼。

我还是要朝着这个目标，把它作为自己晚年的工作，加入到保卫宪法第九条、保卫教育基本法的运动中。已经有老年、壮年、青年和妇女等有觉悟的日本人走在了这条道路上。诚然，我们所面对的是猛烈的逆风。

（李薇　译）

1999年获奖作家

[德国] **君特·格拉斯**

Günter Grass（1927—2015）

回首《铁皮鼓》

关于我自己，小说的作者是可疑的见证人。

《铁皮鼓》的作者刚修改完最终校样，这本书就离他而去。最终校正发生在十四年前，从此我就失去了《铁皮鼓》。这部小说被译成了克罗地亚语、日语和芬兰语，我料定它会使各国的小资产阶级坐立不安。但泽市郎富尔区是我失去的故乡，它的声名在世界各国不胫而走。

评论与成见堆积如山，它们似乎阻挡了我通往此书的道路，因为我从未首尾连贯地阅读过印刷好的《铁皮鼓》。五年以来，《铁皮鼓》的写作计划或底稿，它的第一稿、第二稿和第三稿决定了我的生活习惯乃至睡梦。现在这一切都已结束。随后出版的几本书，例如《狗年月》和诗集，当时都已近完稿，唾手可得。

迄今为止我从未读过装订好的《铁皮鼓》，这可以归因于职业习惯所产生的厌恶感。即使是现在，当有人要求我讲述我的第一部长篇小说的产生过程时，我也只是漫无目的地翻阅某些章节的开头几页。起初我并不太情愿回顾我往日的状况和写作《铁皮鼓》的起因，我害怕作茧自缚。《铁皮鼓》的作者谈《铁皮鼓》，而他是一位可疑的见证人。

正因为我承认自己没有资格评述这部小说，所以我可以成堆地清扫垃圾，并且可以避免有益的谎言。这些谎言像插枝一样使日耳曼语言文学的温室欣欣向荣。

既不是创作欲（诸如我肯定要写并且知道怎样写），也不是蓄积已久的决心（诸如我现在要动手写了！），更不是某种高尚的使命感或指标（天赋的义务之类），促使我坐在了打字机前。小市民的出身也许是我的最可靠的推进器，因为我要缩短自己与上流社会之间的距离。我雄心勃勃，立志要干一番惊天伟业。时断时续的文科中学教育（我以五年级高中生的身份肄业）更助长了这种臭不可挡的雄心。这是一种危险的动力，它常常通向傲慢。恰恰因为我了解自己的出身及推动力，所以我在写作时总是轻松而冷静地控制这种动力。我将写作视作一种有距离感的、带有讽刺色彩的过程。这种过程是个人的，而它的结果（无论是成功还是失败）则是公开的。

一九五四年我的母亲海伦·格拉斯溘然长逝，享年五十六岁。因为她不仅怀有小市民的情感，而且热爱戏剧，所以在她的儿子十二三岁时，她就不无嘲讽地叫他培尔·金特[①]。她的儿子喜欢虚构故事，并且向她许诺将给她带来财富、送给她波斯羊羔皮大衣和去尼泊尔以及香港旅游的旅费。《铁皮鼓》在她去世五年之后面世，并且获得了培尔·金特所想象的那种成功。母亲在世时，我总想向她证明自己的能力；然而直到她谢世之后，我的能量才得以释放。

与那些具有社会责任感的作家相比，我肯定处于劣势。这类作家在社会义务的旗帜下敲着打字机，他们毫不关注自我，而是以社会全局为出发点来履行他们的职责。根本没有什么高尚的企图促使我为战后德国文学奉献一件璀璨的珍品。我不想，也不能满足那时文学界提出的“澄清德国历史”的合理要求，因为我的努力无法给人带来慰藉，无法使人释怀。我试图丈量我自己的失去的乡土，并且首先一层一层地铲平所谓的中产阶级（即无产者与小市民的泥砾）的垃圾堆。《铁皮鼓》的作者也许成功地发掘了某些新的认识，揭穿了某些人的伪装，用冷笑实实在在地打破了国家社会主义的魔力，瓦解了人们对它的虚假的敬畏感，并且重新赋予了迄今为止被缚的语言以行动自由。但是他原本不想，也不能够澄清历史。

① 培尔·金特，易卜生的剧本《培尔·金特》的主人公，利己主义者。

鄙人满足于艺术创造的快乐，欣赏变幻的形式，喜欢在纸上描绘反现实。简言之，艺术尝试的器官早已存在，它期待着克服阻力，吞食庞大的素材。然而素材也早已存在，它等待着基础代谢。出于对大规模的素材的恐惧，加之本人自由散漫、心不在焉，所以我未做大的努力。

私生活的诱因再次解放了我的创造力。一九五四年春，就在我母亲去世后不久，我与安娜·玛佳蕾塔·施瓦茨结为伉俪。婚后的我专心致志，恪守市民的劳动道德与奉献精神，并且下决心要向突然闯进我的陋室的姻亲们证明我的才能。我的姻亲都是循规蹈矩的瑞士公民，他们像清教徒一样质朴，宽容大度，用艺术鉴赏家的眼光注视着活蹦乱跳的我在过于庞大的器械上做体操表演。

这是一种可笑的冒险行为，因为安娜刚挣脱大资产阶级的保护，转而寻求不安定的生活，并且小心翼翼地在战后柏林的艺术家圈子中初试身手。那时她肯定没有作一个所谓的大作家妻子的野心。

尽管小市民出身的飞黄腾达者的兴趣经常与大资产阶级家庭出身的豪门闺秀追求妇女解放的愿望发生有趣的碰撞，与安娜的结合还是使我坚定不移地朝着自己的目标奋进。虽然创作《铁皮鼓》的文学契机发生在我们相识之前，但是我们的婚姻为我树立了一个明确的目标。

一九五二年春季与夏季，我搭车旅行，周游法兰西。我没有谋生的职业，只是在包装纸上画素描，并且不停地写作。我文思泉涌，下笔千言，除创作了模仿宗师巨匠的颂歌《昏睡的舵手佩林努鲁斯》之外，还写有一首臃肿的长诗，长诗的主人公柱头修士就是奥斯卡·马策拉特的前身。

囿于时尚，我将长诗的主人公确定为一个年轻的存在主义者。他生活在我们这个时代，职业是泥瓦工。他狂野而博学，经常引用名言。就在富裕生活到来之前他已厌倦了富裕，恶心成了他的嗜好。他在无名的小城中砌起了一个高柱，蹲在柱头上坐禅。他的母亲对他骂不绝口，用一根长木棍挑着饭盒将饭菜递上去供他食用。她力图引诱他回家，她甚至获得了一个带有神话色彩的少女合唱团的支持。小城的社交圈子环绕着高柱，敌友皆麇集于此，最终形成了一个仰望高柱的团体。了无牵挂的柱头修士俯视下方，沉着地变换重力腿与虚立腿，找到了他观察世人的视角，并且满口隐喻。

这首失败的长诗被我束之高阁。从它仅存的断片中可以窥见：当时特

拉克尔[1]、阿波利奈尔、林格尔纳茨[2]、里尔克和蹩脚的加西亚·洛尔卡德文译本，对我的影响多么巨大。唯一有趣的是诗中对一种超然的视角的寻求。高高在上的柱头修士的视角太静止了，而奥斯卡·马策拉特三岁男孩般的身高则恰到好处，这种侏儒视角既灵活多变，又可造成距离感。我们可以说矮子奥斯卡·马策拉特是柱头修士的对极。

同年夏末，当我离开法国经由瑞士前往杜塞尔多夫时，我与安娜初次相遇，并且通过直观废除了柱头修士的形象。一天下午，在一个普通的场合，我看见在喝咖啡的成人之中站着一个脖子上挂着铁皮鼓的三岁小男孩。男孩的神态引人注目，深深地嵌入我的脑海之中。这个三岁顽童对他的乐器相当痴迷，甚至达到了忘我的程度。与此同时他对午后边喝咖啡边聊天的成人世界做出一副不屑一顾的表情。

这次“发现”被遗忘了整整三年。我从杜塞尔多夫迁往柏林，认了一位新的雕塑老师，与安娜重逢，次年结婚，将误入歧途的妹妹从一座天主教修道院中接出来，画素描，制作飞鸟雕塑、稻草人和用金丝编成的母鸡。我的第一部长篇散文习作《栅栏》采用卡夫卡的小说模式，并且借用了早期表现主义者丰富的隐喻，然而这部习作却失败了。随后我一挥而就，创作了第一部结构松散的即兴诗集。这些简洁明快的诗歌逐渐脱离了作者的控制，获得了相对的独立性。这就是《风信鸡的优点》，是我出的第一本书，它采用平装本形式，包括诗歌与插图。

此后，我在主要从事雕塑家职业的同时，还完成了一些短剧，例如独幕剧《叔叔，叔叔》和《洪水》。当我应邀出席四七社（注：四七社，联邦德国的文学团体，主要创作倾向为批判现实主义）的聚会时，我朗诵了这些短剧，取得了一点点成功。因为安娜是个舞蹈家，所以我也为她创作芭蕾舞剧脚本。我尝试着起草了几部芭蕾舞剧，舞剧的情节后来成了小说《铁皮鼓》的章节，例如小说的开篇“肥大的裙子”、关于船艏石像“尼俄柏”[3]的故事和“末班有轨电车”，在小说中，奥斯卡·马策拉特和他的朋友维特拉乘坐着这班电车穿越夜幕下的杜塞尔多夫，此外还有波兰骑

① 乔·特拉克尔（1887—1914），奥地利表现主义诗人，作有诗集《塞巴斯蒂安在梦中》（1915）等。

② 乔·林格尔纳茨（1883—1934），德国作家，作有《体操诗》（1920）等。

③ 尼俄柏，希腊神话中的底比斯王后，她的十二个子女被阿波罗和阿耳忒弥斯杀死，因此她整日哭泣，最终变成石像。

兵进攻德国装甲车的场景。这些芭蕾舞剧草稿被我弃置一旁，均未发表，最后都化作了史诗般的小说《铁皮鼓》的章节。

我全副武装，携带着长期积累的素材、不明确的计划和确凿无疑的功名心，开始了长篇小说的创作。安娜想接受更为严格的芭蕾舞训练，因此我们于一九五六年初离开了柏林，前往巴黎。虽然我们此时一无所有，但是我们的旅行却无忧无虑。在皮加勒广场附近，安娜拜诺拉夫人为师，诺拉夫人在安娜心中是一位令人尊敬的俄罗斯芭蕾舞教练。就在我为剧本《恶厨师》作文字润色的同时，我写下了一部长篇小说的初稿，这部长篇小说的标题屡经变更，从《鼓手奥斯卡》到《鼓手》直至《铁皮鼓》。我的回忆至此戛然而止。我只是依稀记得我概括了小说的素材，制订了几个带图示和提纲的写作计划，但是这些计划随着创作的继续最终均被取消。小说的初稿、第二稿和第三稿都被我扔进了我在下文中即将提到的工作室里的火炉之中。那时我的行为相当古怪，我不愿意用稿本的异文来满足日耳曼语言文学学者获取参考资料的欲望。

我信笔写来："供词：本人系疗养与护理院的居住者……"随着小说首句的出现，障碍清除了，千言万语喷涌而出，记忆与幻想展翅高飞，形式游戏与细节描写获得了自由的空间，一章又一章的内容浑然天成。当礁石阻碍着叙述之河的流动时，我就一跃而过。关于本地市场的故事涌入我的脑海，罐头蹦蹦跳跳，释放出特有的气味。我构想出一个枝繁叶茂的家族，我与奥斯卡及其亲友们争论不休，我思考着如何描写有轨电车及其行车线路，如何安排同时发生的事件，如何摆脱时间顺序的荒谬束缚，让奥斯卡以第一人称还是以第三人称的形式来叙述，是否满足他交媾生子的要求，如何赋予他现实的过错与幻想的罪孽。

我试图为奥斯夫这个孤僻的怪人配备一个邪恶的小妹妹，然而我的企图在他的抗议下破产了。这个受到阻碍的小妹妹坚持她的文学生存权，她后来作为图拉·波克里夫卡出现在我的其他作品中。

现在我要回答一个大家经常提起的、颇受欢迎的问题：我不为读者写作，因为我根本不知道有什么读者。首先我为自己写作，其次我为安娜写作，再次之我为偶然光临寒舍并且倾听拙作章节的朋友和熟人写作。我用我的想象力召唤来了一群读者，我为这群想象中的读者写作。生者与死者环绕着我的打字机，其中有忽视细节的友人格尔德马赫，戴着厚镜片眼镜

的文学导师阿尔弗雷德·德布林[①]，谙熟文学而相信真善美的我的岳母，风尘仆仆、亡命天涯的拉伯雷，我昔日的德文教师（我认为他的怪脾气比当今教育体制的干果供应更有效），还有我已逝去的母亲，我用各种文件来对付她的异议与修正，然而她只是有保留地相信我。

当我回首往事时，我还记得我与这群品头论足的读者进行过长时间的交谈。如果有人将我们的交谈记录下来并且编成小说《铁皮鼓》的附录，那么成品的篇幅将足足增加两百页。也许意大利大道一百十一号的火炉吞噬了这篇附录，也许我们的交谈纯属虚构，因为我对写作过程的回忆是十分模糊的，而对我的工作室的回忆则历历在目。那是一间潮湿的、底层的陋室。从我开始写作《铁皮鼓》时起，这间陋室也就成为我从事时断时续的雕塑创作的艺术家工作室。与此同时，这间工作室又是楼上我们狭小的两居室住宅的供暖锅炉房。我既是作家，又是司炉。每当我才思枯竭时，我就走出工作室，从临街的棚屋里提两桶焦炭回来，我的工作室散发出地窖菌的味道，并且弥漫着煤气，使人倍感亲切。淌着水珠的墙壁使我的想象如大河奔流，一泻千里。房间的湿气也许有助于奥斯卡·马策拉特的幽默感。

因为安娜是瑞士公民，所以我每年夏天都在瑞士的提契诺州待上几个星期，并且在户外写作。我坐在爬满葡萄叶的凉亭中的一张石桌旁，眺望着熠熠发光的南国风景，热汗涔涔地描写结了冰的波罗的海。

有时为了换换空气，我就走进巴黎的小酒馆，坐在那里字迹潦草地写出某些章节。这些小酒馆和电影中再现的巴黎小酒馆毫无二致。我坐在悲伤地缠绕在一起的情侣们中间，周遭还有裹在大衣里的老妪。我面对着嵌有镜子的墙壁和青春艺术风格[②]的装饰花纹，探讨歌德与拉斯普京[③]之间的亲和力。

安娜亲身经历了《铁皮鼓》长达四年之久的创作过程。她经常想听，有时也必须听我讲述小说的临时结局，这些尚未最终确定的结局常常只是在细节上有所不同。我在写作时经常出神，并且不停地吸烟，以致室内烟

① 阿·德布林（1878—1957），德国小说家，著有长篇小说《柏林的亚历山大广场》（1929）、《王龙三跳》（1915）和《华伦斯坦》（1920）等。

② 青春艺术风格，约1890—1910年间流行于欧洲的一种装饰艺术风格，以曲折有致的线条为其特色，主要表现于建筑、室内装饰和插图艺术。

③ 格·拉斯普京（1864—1916），俄国沙皇尼古拉二世的宠臣。

雾缭绕，安娜也许很难确认这个男人就是她的丈夫。作为她的伴侣，我肯定让人受不了，因为我整日沉迷于我所虚构的人物世界中。我是一台操纵着许多电路的配电设备，我与若干相互穿插的意识层面紧密联结在一起。人们称之为“疯魔”。

我在埋头创作的同时，活得也很实在。我精心地烹调五味，一有机会就去跳舞，因为我十分欣赏安娜的长腿与舞姿。一九五七年九月，就在我专心致志地写作《铁皮鼓》第二稿时，我们的孪生子弗朗茨和拉欧尔出生了。这不是一个创作问题，而是一个经济问题。我们每月有三百马克的生活费，这笔钱是我随手挣来的。在四七社一年一度的聚会上，我售出了我的素描与石版画；瓦尔特·赫勒雷[1]通过向我约稿和采用我的稿件付给我稿酬，他生性乐善好施，间或来巴黎时就将钱带给我，在遥远的斯图加特，海森比特尔[2]将我从未上演的剧作制作成广播剧播放；翌年，我已开始雕琢《铁皮鼓》的终稿，此时我获得四七社文学奖，第一次赚到了一大把钞票，总额为五千马克。靠着这笔钱，我们买了一台电唱机，这台电唱机今天还能出声，它属于我们的女儿劳拉。

我从未参加中学毕业考试，这个赤裸裸的事实常常使我的父母感到忧伤，但是有时我认为：恰恰是这一点保护了我。因为如果我获得了高中毕业证书，那么我肯定会拥有一个职位，我会成为夜间节目编辑而将自己刚动笔的文稿锁在抽屉里。作为一位被埋没的作家，我肯定会对那些文思敏捷的作家满腔怨愤，这些作家在大自然中竟然能够洋洋洒洒，下笔千言，上天常常赋予他们灵感。

其间我与保尔·策兰[3]多次交谈，说得更确切些，我只是他的独白的听众。我投身政治，与孟戴斯-弗朗斯[4]一起喝牛奶，目睹了警察在阿尔及利亚人居住区进行大搜捕。我还埋头于报纸中，关注国际时事：波兰十月起义、布达佩斯起义、阿登纳在总理竞选中获得绝对胜利。除此之外是空白。

一九五八年春，为了写好但泽波兰邮局保卫战那一章，我必须去波

---

① 瓦·赫勒雷（1922—　），德国诗人、文学评论家，文学杂志《重音》的出版者之一。
② 赫·海森比特尔（1921—1996），德国“具体诗”诗人。
③ 保·策兰（1920—1970），奥地利诗人，作有诗歌《死亡赋格曲》（1945）等。
④ 孟戴斯-弗朗斯（1907—1982），1954—1955年任法国总理，任内同意结束印度支那战争。

兰旅行。由赫勒雷居间介绍，安德烈·维尔特先生给我写了邀请信，我经由华沙前往格但斯克[1]。我猜想，昔日波兰邮局保卫战的某些幸存者还健在，因此我前往波兰内政部打听消息。波兰内政部的一个办公室里存放着关于德国人在波兰所犯战争罪行的成堆文件。一位内政部官员给了我三个昔日波兰邮局职员的地址（最近的地址出自一九四九年）。他特别强调：这三个所谓的幸存者并没有获得波兰邮政工会（和官方）的承认，因为根据一九三九年秋德国和波兰的新闻报道，所有波兰邮局的保卫者都被德国人依据军事管制法枪决了。因此波兰人将全体保卫者的名字都刻在纪念碑上。谁的名字刻在纪念碑上，谁就是死者。

在格但斯克，我寻觅但泽的踪迹，找到了其中的两名前波兰邮局职员，这两人在造船厂找到了工作。他们在造船厂比在邮局挣得多。他们实际上对其未被官方承认的状况表示满意。但是他们的儿子想让他们成为英雄，想让社会承认他们是抵抗运动战士，并且为此而奔走（结果却劳而无功）。这两名前邮局职员（其中之一为汇款单邮递员）向我详细描述了波兰邮局保卫战的全过程。我根本无法虚构他们的逃亡之路。

在格但斯克，我巡视昔日但泽的上学之路，与公墓中熟悉的墓碑耳语。就像我在学生时代端坐在教室里那样，我在格但斯克市立图书馆的阅览室里正襟危坐，翻阅各年度的《但泽前哨报》，嗅到了莫特劳河和拉道纳号拖轮的气息。在格但斯克，我是一个陌生人，可我还是发现了所有儿时的、现已残缺的旧物：海滨浴场、林中路、砖结构哥特式建筑和拉贝斯路简陋的出租房屋，这些旧房子位于马克斯·哈尔伯广场和新市场之间。在奥斯卡的建议下，我再次拜访了圣心教堂，它仍然散发着天主教的臭气。

后来我站在了我的叔祖母，卡舒布人[2]安娜的厨房里。当我向她出示了我的护照之后，她才相信我是君特·格拉斯。她嗫嚅道：“孩子，你长大了。”我在她家里待了一段时间，听她拉家常。她的儿子弗朗茨曾经是波兰邮局职员，在邮局保卫者投降之后，他确实被枪杀了。我发现他的名字镂刻在纪念碑上，他的英雄身份获得了官方承认。

归途中路经华沙，我结识了今日联邦德国著名的评论家马塞尔·赖

---

① 格但斯克，波兰北部港口城市，旧称但泽，格拉斯的故乡

② 卡舒布人，波兰居住在沿海地区的民族，讲波兰语的卡舒布方言。

希一拉尼基。拉尼基友好地问这位自诩为德国作家的年轻人，他的文章属于哪种类型、有何社会作用。当我向他简述《铁皮鼓》的内容时（“那个小男孩三岁时就停止长个了……”），他撇下我，惊惶失措地朝促成我们相识的安德烈·维尔特嚷道：“当心！这个人并不是德国作家，他是保加利亚间谍。”在波兰我很难证明我的身份。

一九五九年春，《铁皮鼓》完稿。在我修正了校样、送走了拼版之后，我获得了四个月的奖学金，中介人仍然是赫勒雷。我可以前往美利坚合众国，访问美国大学并回答大学生们提出的问题。但是访美最终夭折。那时，为了获得签证，所有人都必须接受细致入微的体检。我参加了体检，并从医生处获悉：我肺脏的某些部位已经出现了结核瘤（节状物）。明显的结核瘤会造成肺穿孔。

在此期间，戴高乐将军掌握了法国的政权，有天夜里，我被法国警察拘留，对联邦德国警察局的思念在我心中油然而生，加之我已患肺病，所以就在《铁皮鼓》正式出版之后（即在这部小说离我而去之后），我们告别了巴黎，重返柏林。在柏林居住时我必须午休、戒酒、经常去医院体检、吃鲜奶油、服小药片。我还记得那种白色的药片叫做内欧特苯。我每天必须吞咽三次内欧特苯，最后我痊愈了，并且变成了胖子。

在巴黎时我就开始了《狗年月》这部长篇小说的准备工作。这部小说最初名为《土豆皮》。我开始动笔时进行了错误的构思。后来，中篇小说《猫与鼠》的创作彻底粉碎了《狗年月》仓促而就的草稿。那时我已成名，我不必再去亲手取焦炭倒入取暖炉里了。从此写作日益艰难。

我是否做到了言无不尽？是的，我说的甚至比我想说的还要多。我是否隐瞒了某些要事？对了。以后是否会有拾遗补缺？决不。

（贺骥　译）

2003年获奖作家

[南非]约翰·马克斯韦尔·库切

John Maxwell Coetzee（1940— ）

为语言说话

——布罗茨基的随笔[①]

一

1986年约瑟夫布罗茨基发表了随笔集《少于一》，其中一些篇什译自俄语，另一些直接用英语写成。用英语做语言母体在两方面对布罗茨基具有象征性的重要意义：发自内心地对奥登的敬意，后者在他1972年离开俄国时花大力气帮他铺平道路，而且被他尊为二十世纪最伟大的英语诗人；对他父母的回忆，他只能让他们留在列宁格勒，尽管他们反复向苏联当局提出申诉，却从未获准探亲。他选择了英语，他说，是为了用一种自由的语言去荣耀他们。

《少于一》这部书以其自身而论就很杰出，其价值堪与布罗茨基主要的诗选《言辞的片断》（1980）和《致乌拉尼亚》（1988）比肩。它包括对奥希普·曼德尔斯塔姆，安娜·阿赫马托娃和玛丽娜·茨维塔耶娃的权威评论，他们是布罗茨基最感亲切的前代诗人。它还包括两个短篇的重写过去的自传佳

① 本文是库切为布罗茨基的散文集《论悲伤与理智》写的书评，最初以《为语言说话》为题发表于1996年2月的《纽约书评》（The New York Review of Books），修订后以《布罗茨基的随笔》为题收入作者文集《更陌生的国度：文学随笔1986—1999》（Stranger Shores: Literary Essays 1986—1999, New York: Viking, 2001）。

作：对他父母的回忆录，还有与此书同题的关于在50年代的列宁格勒的麻木无聊中成长的文章。另外还有游记，例如，伊斯坦布尔之旅使他对第二和第三罗马帝国（也就是君士坦丁堡/拜占庭和莫斯科）进行思考，进而引出西方对于他这样的西方化的俄罗斯人的意义。最后，两篇显出行家水准的文学批评对他特别钟爱的单篇诗作进行了阐明（“揭示”），它们后来成为布罗茨基压箱底儿的文章。

在1995年，收集了另外二十一篇随笔的《论悲痛和理智》问世了。其中的一部分文章无疑可与早期的最佳作品相提并论。比如，在形式古典而情调轻快的《战利品》一文中，布罗茨基继续讲述关于他青年时代的有趣并时而辛辣的故事，用腌牛肉罐头，短波广播，电影和爵士乐这些穿越了铁幕的西方的踪迹去探索西方对俄罗斯的意义。布罗茨基指出，他这一代俄罗斯人在思考这些事物的时候特别有想象力，他们是“真正的，也许是唯一的西方人”。

在他的自传之旅中，布罗茨基从未到达60年代，那是众所周知的以社会寄生虫的罪名对他进行指控和判处他去俄罗斯北方劳改的年代。布罗茨基对此的沉默显然是有意的：拒绝展览他的创伤一直是他更值得钦佩的特点之一（“要不惜一切代价避免赋予自己受害者的地位”，他对他的学生听众这样建议）。

其他随笔也在《少于一》停止之处继续前进。《取悦一个影子》中开始的与奥登的对话在《给贺拉斯的信》中得到了继续，而对托马斯·哈代和罗伯特·弗罗斯特的长篇分析可以和早先对茨维塔耶娃和奥登的诗作的解读并列。

然而，作为整体《论悲痛和理智》没有《少于一》那么强有力。只有《向马可·奥利乌里斯致敬》（1994）和《给贺拉斯的信》（1995）这两篇标志着布罗茨基思想上明显的进展和深化。有几篇不过是给本书凑篇幅的作品，比如一篇带有敌意的对一次作家会议的回忆（《一次旅行之后》），布罗茨基在其中显得并不光彩，还有两篇毕业典礼致词。更显著的是，早期随笔中偶然一见的怪论如今已经显示出一个有体系的布罗茨基式的语言哲思中的固定成分。

二

布罗茨基的体系可以在他论哈代的文章中得到很好的说明。布罗茨基把哈代当作一位被忽视的重要诗人，“很少被用于教学，更少被阅读”，尤其是在美国，哈代被追求时髦的批评家驱逐到“前现代”的凄惨境地中。

诚然，现代批评对谈论哈代并无多少兴趣。可尽管布罗茨基那样说，普通的读者和诗人们（尤其是他们）从来没有抛弃过他。约翰·科洛·兰瑟姆在1960年编订了哈代诗选。哈代还占据了菲利普·拉金那本版被广泛阅读的《牛津二十世纪英诗选》中的二十七页，相对于叶芝的十九页，奥登的十六页和艾略特微薄的九页。现代主义的先锋派也没有全体地弃绝哈代。比如，埃兹拉·庞德不知疲倦地向年轻诗人推荐哈代。他在1934年说，“哈代死后，没有人再教过我写作。”[①]

布罗茨基选择把哈代当作一位被忽视的诗人来介绍，这是他对受法国影响的庞德-爱略特的现代主义一派以及20世纪早期所有的文学革命的攻击的一部分。在他看来，那些东西把文学引向了歧途。他希望重树哈代和弗罗斯特在英美文学中的领袖地位，在总体上也是为了回到那些在传统诗学之上建设而不是搞破坏的诗人。因此他抵制俄国批评家维克多·什克洛夫斯基颇有影响的反自然主义诗学，其基础是毫无愧色的人工造作和对诗歌技法的突出。他说，“这正是现代主义搞糟的地方”。货真价实的现代美学——哈代、弗罗斯特以及后来的奥登的美学——使用传统形式，因为它作为掩护可以使作者“在最难预料的时候和地方发出更漂亮的一击”。

这种老生常谈的语言在《论悲痛和理智》中的文学随笔里很显眼，它们看来是来源于面向本科生的课堂讲稿。布罗茨基乐于在他的听众的语言水平上做文章，这有不利的一面，包括他热衷于使用年轻人的口号。[②]

强大的诗人总是创造他们自己的世系，并在此过程中重写诗歌的历

---

① 见D. D. Paige所编埃兹拉·庞德的《书信1907—1941》，p264 （Ezra Pound, Letters 1907 - 1941, ed. D. D Paige, New York: Harcourt Brace, 1950）。——原注

② 这段文字库切有所改动，在《纽约书评》的版本中库切举出了例子：“布罗茨基对迎合听众水平的热心产生了一些不良的后果，包括一些平庸的夸大（里尔克的一些诗句变成了‘整个诗歌史上最伟大的三个明喻的序列’）。我们不清楚布罗茨基是否欣赏行话的社会意义，它们中的很多都是由社会中的没有权力的群体制造出来的，尤其是被年轻人用于排外。正因为礼貌标志出界限，它也暗示外人不得擅越。”——译注

史，布罗茨基也不例外。在某种程度上，他从哈代那里发现的正是他想让读者在他那里发现的东西。当他对哈代的解读在暗地里描述他自己的实践和野心的时候，那是最令人信服的。

比如，他写道，哈代的名诗《两体合一》（关于泰坦尼克号的沉没）中的精华之处也许在于“处女”一词（正如在“处女航”一词中的意思），它于是产生了这首诗核心的智巧船和冰山是命定的情人。这一提示几乎是随意做出的，在我看来是天才的灵光一现。此外，它提供的是对布罗茨基自己的创造习惯的洞见。

布罗茨基也指出在哈代的《两体合一》的背后存在着叔本华的《作为意志和表象的世界》：船和冰山在一个盲目的没有任何终极目的的形而上学的力量的掌控之下，布罗茨基称之为“现象世界的内在本质”。这一提示本身并不奇特，无论哈代的头脑中是否想着叔本华，叔本华式的悲观决定论显然与他对路。但布罗茨基走得更远。他建议他的听众阅读叔本华，“更多的是为你自己而不是为哈代”。因此叔本华的意志不但是对布罗茨基的哈代而且是对布罗茨基本人具有吸引力。实际上，在对哈代五首诗的解读中，布罗茨基的意图是揭示哈代是一个叔本华式的意志在语言中发挥作用的工具，他更像是一个被语言使用的抄写员而不是一个自主的语言使用者。在《黑暗的鸫鸟》中的某些诗句中，“从非人类的真理的领域和它的属地中，语言进入人类的领域而且根本上是无生命的物质的声音”。尽管这未必是哈代的意图所在，“这是这句诗在哈代那里所追求的，而他回应”。因此我们所谓的创造性也许是“不多于（或者不少于）物质言明自己的努力”。

此处所谓的无生命的物质的声音在布罗茨基的随笔中更多地变成了语言的声音，诗歌的声音或者某个特定音步的声音。布罗茨基对个人的无意识的概念不感兴趣，在此意义上他坚决地反弗洛伊德。因此对他而言，通过诗人说话的语言具有一个真正的形而上学的地位。既然它有时会通过哈代说话，布罗茨基明确表达出的是，它可以通过包括他自己在内的每一个真正的诗人说话。以一种令人不安的方式，布罗茨基在此处让自己和那些声称说话者不过是支配性的话语或意识形态的喉舌的缩减式的文化评论家相去不远。区别在于，那些评论家的根据在历史内部，而布罗茨基的想法是，语言——被时间标志出的和标志出时间的诗歌语言——是随时间而且

在时间之内但却在历史之外运作的形而上学的力量。“格律学不过是时间在语言中的储藏库，”他在《少于一》中写道，“语言比国家更古老，格律学总是比历史更耐久。”①

布罗茨基毫不含糊地解除了诗人们自己对诗歌的更大幅度的历史和它的发展的控制，并且把它交给一种形而上学的语言——作为意志和理念的语言。比如，哈代的诗歌强烈地指向某种可见的言说的声音的缺失，指向一种“听觉的中性”。他指出，这种否定性的特征将最终对二十世纪的诗歌具有重要作用——并确实会使哈代“预示”着奥登。但是，布罗茨基声称，这并非意味着奥登或者任何其他的哈代的后继者是因为哈代的大音希声变成了“（英语诗歌的）未来的取向”而去模仿他。

相对一个对他的诗歌哲学非常基本的观念而言，奇怪的是被语言所说的经验在他的诗歌里很少出现。仅仅在他的一两首诗中，而且只是一闪即逝地，布罗茨基直接地把被语言言说作为一个主题（当然布罗茨基可以说他所有的诗都体现了这一经验）。一种解释也许是这个经验在推论性的散文的温和礼貌的距离中被更准确地处理了。一种更有趣的解释是，诗歌中反思自己存在状况的元诗主题在他的诗作中缺席，这恰好是因为在布罗茨基看来，试图在他自己的诗中理解进而掌握他背后的力量不但是不虔诚的而且是徒劳无益的。

但即使是在预言性的诗歌话语的内部，特别是在把格律学向形而上学的地位拔高的过程中仍有一些奇特甚至古怪的东西。布罗茨基说：“诗歌的音步本身是丝毫不能被替代的各种精神的尺度。”它们是“一种重构时间的方式”。重构时间究竟指什么？这种重构有多彻底？它能持续多久？关于这些布罗茨基从未解释明白，或者从未解释得足够明白。

在《少于一》中评论曼德尔斯塔姆的随笔中他说得最接近明确，时间在曼德尔斯塔姆的诗中对自己的言说遭遇了斯大林的“无声的空间”；但即使在这里，这个观念的核心仍然是神秘甚至是神话的。然而，当布罗茨基在《论悲痛和理智》中说，“语言……使用一个人，而不是相反”，他头脑中似乎首先是诗歌的音步；当他鼓吹诗歌的教育甚至救赎功能的时候，尤其是在他给学生做的讲演中（“爱是一个形而上学的问题，其目的

---

① 见《少于一》，p52（Less than One, New York: Farra, Straus & Giroux, 1986）。——原注

是成就或解放一个人的灵魂……这一直是抒情诗的核心”），他暗指的是对诗歌韵律的服从。

如果我没看错，那么布罗茨基的位置和古代雅典的教育家相去不远，他们为（男性）学生指定音乐（意在让灵魂有韵律并且和谐），诗歌和体育这三重课程。柏拉图把这三部分压缩为两部分，音乐吸收了诗歌并成为首要的智力和精神的训练。布罗茨基为诗歌所要求的力量看上去更多属于音乐。比如，时间是音乐的媒介，这一点要比时间是诗歌的媒介更明显（我们在印刷的纸张上读诗，想多快就多快——比我们应该的速度更快——然而我们在音乐自己的时间内听音乐）。音乐构造它被演奏的时间，赋予它有目的的形式，这要比诗歌更明显。那么为什么布罗茨基不在谈论诗歌的时候加入柏拉图的行列，把诗歌看做是音乐的一个品种？

回答当然是，尽管作诗法的技术性语言来自音乐的技术性语言，诗歌并非音乐的一个品种。确切地说，诗歌在词语中工作，而非在声音中，而词语具有意义；然而音乐的语义维度不过是诠释性的，因此是第二位的。从古到今我们拥有一个从音乐那里借来的充分发展的诗歌音响学的记述。我们也详细阐述了一批关于诗歌语义学的理论。我们缺少的是一个广为接受的结合二者的理论。美国最后一批相信这样的理论的批评家是新批评学派；他们有些沉闷的阅读诗歌的风格在60年代的沙土中枯竭了。从那时起，诗歌，尤其是抒情诗成了批评职业的一个尴尬，或者说至少对学术批评而言是如此，在那里诗歌倾向于被读作每行右边参差不齐的散文而不是一种自足的艺术。

在《一个不谦逊的提议》（1991）中（该文提议建立一个联邦资助的项目用以分发几百万本廉价的平装美国诗选），布罗茨基指出像弗罗斯特的“没有对曾经当明星的回想／能补偿晚景的凄凉／或避免艰难的收场”这样的句子应该进入每个公民的血脉，不仅是因为它们组成了一个精炼的对生老病死的提醒，也不仅是因为它们示范了语言最纯净有力的状态，而是因为通过对它们的融会贯通，我们在向一个进化的目标努力：“进化的目的，不管你是否相信，是美。”

也许如此。但如果我们做个实验会怎样？如果我们这样重写弗洛斯特的句子：“对曾经当明星的回想／补偿了晚景的凄凉／并避免了艰难的收场”会怎样？在一个纯诗歌韵律的层面上，这个修改版在我的耳朵里

听起来并不比弗罗斯特的原诗逊色。可是，它的意思是相反的。在布罗茨基的眼里，这些句子也够资格进入这个民族的血脉吗？回答是不——这些诗句显然是虚假的。然而要说明它们怎么和为什么虚假就必须要有一个包含历史性维度的诗学，它要有能力解释为什么刚好是在历史中的这个瞬间里成形的弗罗斯特的原诗为它自己在时间中开辟了一个空间（“重构时间”），而另一种选择，也就是它的戏仿形式却不行。这样的一种诗学必须用统一的和历时性的方式对待格律学和语义学。对一个老师来说（布罗茨基明显把自己看作一个老师），声称真正的诗重构时间没多大意义，除非他能说明为什么伪诗做不到这一点。

总的说来，布罗茨基的批评诗学有两个方面。一是形而上学的上层结构，其中的作为缪斯的语言通过诗人的媒介说话从而实现它自己的世界的——历史的（进化的）目标。另一个是对某些英语，俄语和德语（相对较少）诗篇如何在实际中运作的一系列洞察和直觉。布罗茨基选的篇目明显是他热爱的；他对它们的评论总是富于才智，常常敏锐透彻，时而令人目眩。我怀疑曼德尔斯塔姆（在《少于一》中的随笔里）或者哈代（在这个文集里）曾有过更具有同情的，更专注的，更能一起创造的读者。幸运的是，他的体系中的形而上学的上层结构可以被弃置一旁，留给我们的是一套抱负不凡而且细节出众的批评解读，足令当代的学院批评汗颜。

学院批评家能从布罗茨基那里学到一课吗？我恐怕他们不会。在他的层次上工作，一个人必须与过去的诗人们同呼吸共命运，而且有可能缪斯女神也会去拜访他。布罗茨基能从学院里学到一课吗？是的：不要发表你的未修改压缩的，包含着俏皮话和题外话的逐字照搬上去的讲稿。论弗罗斯特（44页）、哈代（64页）和里尔克（52页）的讲稿每篇砍掉10-15页会有好处。

三

尽管《论悲痛和理智》时而影射并间或直陈布罗茨基自己作为被放逐者和移民的处境，但是除了一篇古怪而且缺乏结论的关于间谍金·菲尔比的文章之外，此书并不谈论纯粹的政治。如果冒着过分简化的危险，我们

可以说布罗茨基对政治已经绝望并从文学中寻求救赎。

因而，在致瓦克拉夫·哈维尔的公开信中，布罗茨基建议哈维尔不要再托词说中欧的共产主义是外来强加的，而是应该承认那是“一个非同寻常的人类学的倒退”的结果。这种说法的基础正是原罪说。他写道，总统先生应该考虑接受人性本恶的假设；对捷克公众的再教育或许可以用日报中刊登的普鲁斯特，卡夫卡，福克纳和加缪的精神药物作为开始。布罗茨基在《少于一》中站在同一立场上批评亚历山大·索尔仁尼琴：因为后者拒绝接受他明显意识到的观念——人类是“极端恶劣的”。

在诺贝尔奖获奖演说中，布罗茨基勾画出一个在其基础上可以建立伦理的公共生活的美学信条。美学，他说，是伦理的母亲，这是因为做出好的美学区分能够教会一个人做出好的伦理区分。因此好的艺术站在善的一边。而恶，在另一方面，“尤其是政治的恶，其风格总是糟糕的”（在这种时候布罗茨基要比他所希望的那样更接近他杰出的俄罗斯美国人先驱，贵族气的纳波科夫）。

进入到与伟大文学的对话中，布罗茨基继续在阅读题目中鼓励“一种他的独特，个性和独处的意识——从而把他从一个社会动物变成一个自主的‘我’”。在《少于一》中，布罗茨基赞扬俄罗斯诗歌树立了“一个道德纯洁和坚定的榜样”，尤其是通过保存古典的文学形式。他抵制后现代主义的虚无主义，“废墟和碎片的，极少主义的，气短一截的诗学”。而他举出他那一代的东欧诗人作为榜样——他没有列出他们的名字——在大屠杀和古拉格之后，他们肩负起了重建一个公共的世界文化并进而重建人类尊严的任务。

攻击，讨论甚至提到他的哲学上的反对者，这些都不是布罗茨基的作风。因此我们只能猜测他如何回应这样的看法：艺术品（或者“文本”）构造读者的个人，同样也构造群体；比如，对他拥有读者和文本之间高度个人化的关系的强调，也是受文化和历史制约的；他（追随曼德尔斯塔姆）称之为“世界文化”的东西，不过是历史上的特定阶段的欧洲高等文化。然而，他毫无疑问地会抵制这些看法。

四

自普希金以来俄罗斯诗人所享有的威望，伟大的诗人们在斯大林时代的黑夜中保持的个人正直的火焰，以及根深蒂固的阅读和记忆诗歌的俄罗斯传统，廉价版本的经典著作的唾手可得，还有地下出版时代的禁书的近乎神圣的地位这些——还有其他的因素都有助于在俄罗斯为诗歌形成一个巨大的，衷心投入的而且见多识广的公众。那里的文学研究对语言学分析的偏好（一部分是继续了20年代的形式主义推进，一部分是自我保护地回应了1934年后对非社会主义——现实主义的教条的文学批评的禁止）进一步养成了它的一种批评话语，其技术性的复杂在西方罕有其匹。

诗人批评家瓦伦蒂娜·波卢辛娜汇编的俄罗斯同代人（诗人同行，学生，竞争者）对布罗茨基的评论证明了，尽管他几乎有四分之一世纪在国外，在俄罗斯他仍然作为一个俄罗斯诗人被阅读和评价。[①]诗人奥尔加·谢达科娃说，他最大的成就在于“给苏联的文学时代画上了句号”。他做到这一点是通过为俄罗斯文学带回一种文学品质：人生的悲剧感——苏联的文化工业以乐观主义的名义压制了它。此外，他通过从英美引进新的诗歌形式而丰富了俄语诗歌。因此他堪与普希金相提并论。作为布罗茨基的年轻些的同代人，同时也许是他的主要竞争者，叶莲娜·施瓦茨也认为：他给俄语诗歌带来“一种全新的音乐性，甚至还有一种新的思想形式”（施瓦茨对作为随笔作家的布罗茨基并不友好，她称之为“一个出色的诡辩家”）。

俄罗斯人对布罗茨基诗歌技术上的特征很有眼光。在叶甫盖尼·瑞恩看来，布罗茨基找到了一种用韵律的手段去体现“时间流过和离开你的方式”。他认为这种“对诗和时刻的融合”是“形而上学意义上的”布罗茨基的最大成就。对立陶宛诗人托马斯·范斯洛瓦来说，布罗茨基“超越诗节限制的巨大的语言和文化的跨度，他的文法，他的思想”使他的诗成为“一种扩展读者灵魂限度的精神操练”。

因此布罗茨基在俄罗斯文学中的强大存在是无可怀疑的。尽管他的作家同行乐于接受他的发明，除了瑞恩以外的所有人都似乎对他背后的形而

① 见《同代人看布罗茨基》（Brodsky Through the Eyes of His Contemporaries, St.Martin’s Press, 1992）。——原注

上学存疑，这种形而上学让诗人成为一种被认为是拥有一个独立现实的语言的声音。列夫·洛索夫对这种对不受控制的语言的“偶像崇拜”不以为然，并把它归因于布罗茨基在语言学方面缺乏正规教育。

布罗茨基并非一个广受热爱的诗人，比如说像帕斯捷尔纳克那样。范斯洛瓦说，俄罗斯人在他的诗中找不到“温暖……宽恕一切的精神，泪水，温柔或者欢快”，“他不相信人类固有的善；他也不会把自然看做是按照上帝的形象创造的”。诗人维克多·克里弗林表达了他对布罗茨基如今已经习以为常的非俄罗斯式的反讽的怀疑。克里弗林指出，布罗茨基制作反讽是要保护自己不受让他不安的观念和处境的侵扰：“一种对敞开自己的恐惧，也许是一种对隐藏自己的欲望……已经根深蒂固，因而每一个诗学的观点已经固有地作为分析对象而存在，而接下来的观点是从这个分析中产生的。”

罗伊·费什尔是布罗茨基在英语中最好的评论者之一，他指出在布罗茨基从俄语翻译的自己的诗歌中一些可与之类比的特点，他批评这些诗在音乐的意义上表现出带有“很多小的音符和停顿”的“繁忙”，“一些东西在乱跑乱撞，妨碍了诗歌”。

跟在他的诗歌里一样，这种“繁忙”加上持续的反讽的回撤已经成为布罗茨基散文的特点，而这很可能会激怒《论悲痛和理智》的读者。布罗茨基的逻辑具有一种参差不齐的品质：接连不断的思考没有时间得到发展，它们没有被停下，提问，质疑并依次服从检验，但同时矫饰的反讽却得到了质询和检验。文章里存在着持续的通俗的和正式的措辞之间的往返穿梭，一旦有句名言出现，布罗茨基定然趋之若鹜。在他对英语的“回音室”（echo-chamber）的效果的迷恋上，他再次和纳布科夫相像，尽管纳布科夫的语言上的想象力要更加训练有素（也许同时更受束缚）。

语调的一致性的问题在来源于公开演说的随笔中变得尤其显著。在那些文章里，仿佛是出于压制他思想中的习惯性偏题的努力，布罗茨基会倾向于大而无当的概括和空洞的演讲会堂的散文风格（样本：“因为每个社会的基本目标是它所有成员的安全，它必须首先要求历史的完全独断，以及任何记载中的消极经验的有限价值。”）。

布罗茨基此处的困难也许部分地因为他的气质——公共场合显然不会点燃他的想象力——但是，正如美国批评家大卫·拜瑟观察到的，也是出

于语言上的原因。拜瑟说，布罗茨基尚未掌握美国人谈话方式中的“准公民”的层面，同时他也没有完全掌握反讽的幽默中的细微之处，在拜瑟看来那是外国人掌握英语的最后一个层面。①

另外一个指向布罗茨基的语调问题的途径是提问：他想象中的对话者是否总是与他相称。在他的讲演和发言中似乎有一种居高临下的成分，导致的不仅是对他的材料的简化而且是对他的情感和智力的格局的揶揄和总体上的平面化；然而，一旦他独自面对与他平等的题目，这种语调中的不安就会消失。

我们看到布罗茨基在《论悲痛和理智》里的两篇关于罗马的随笔中真正在题目上游刃有余。在其情感的广度上，论马可·奥利乌里斯的随笔是布罗茨基最具雄心的作品，仿佛是他的题目的高贵赋予他自由去探索某种忧郁的庄严。和兹比格涅夫·赫伯特一样（他对待公共事务的斯多葛式的悲观主义与布罗茨基多有相同之处），布罗茨基把马可看做是一位使跨越时代的精神交流成为可能的罗马统治者。他令人感动地写道：“你正是曾经活过的人中的佼佼者，你执着于你的责任是因为你执着于德行。”他深沉地补充道，我们应该总是选择像马可这样的统治者，他们具有“可以觉察到的忧郁气质”。

这本文集中最好的一篇随笔同样具有挽歌气质。它的形式是俄罗斯人或者（罗马的说法中的）北国之人布罗茨基写给阴间的贺拉斯的一封信。对布罗茨基而言，贺拉斯尽管不是他最喜爱的罗马诗人（奥维德占据这个位置），也至少是拥有“忧郁的平衡”的伟大诗人。布罗茨基做了这样一个奇想的游戏：贺拉斯刚在世间用奥登作为伪装完成一个符咒，因而贺拉斯，奥登和布罗茨基自己拥有的同样的诗歌气质（如果说不是同一个人）在一个持续的毕达格拉斯式的变形中重生。当他沉思的是诗人之死，他自己作为人的灭亡，和他在他为之效力的诗歌音步的回声中的存在，这时候，他的散文获得了一种音调——它新鲜而又复杂，苦涩中带着甜蜜。

（王敖　译）

---

① 见大卫·M.拜瑟《约瑟夫布罗茨基与流亡的创造》，p234 （David M.Bethea, Joseph Brodsky and the Creation of Exile, Princeton University Press, 1994）。——原注

2006年获奖作家

[土耳其]**菲利特·奥尔罕·帕穆克**

Ferit Orhan Pamuk（1952— ）

我父亲的手提箱

我父亲去世两年前，给了我一个小手提箱，里面装满了他的手稿和笔记本。他用平常那种玩笑调侃的口吻要我在他走后读一读，走后的意思是说他离开人世。

“你就看一看，”他说，看上去有点不好意思，“看看里面有没有你用得上的东西。也许等我走人的时候，你可挑选一点东西发表。”

我们是在我的书房里，在书的包围之中。我父亲想找个地方把手提箱放下，前后走来走去，好像一个人要急于甩掉什么痛苦不堪的包袱。最后，他把箱子悄悄放到一个毫无遮蔽的墙角。这是一个我们都不再忘记的尴尬时刻，但这个时刻一旦过去，我们回到我们通常的角色，生活轻松自如，我们爱开玩笑的调侃的个性恢复，也就不再紧张。我们像过去那样交谈，谈点日常琐事，土耳其没完没了的政治麻烦，还有我父亲的差不多失败的生意，而没有感觉过多悲哀。

我记得，父亲离开之后，有好几天我走来走去经过手提箱，都没有碰它一下。我已很熟悉这个小巧黑色的皮质手提箱，熟悉它的锁，它的圆滑的箱角。父亲不出远门短途旅行的时候常带着它，有时用它装文件上班。我记得，我还小的时候，父亲旅行归来，我会打开这个小手提箱乱翻他的东西，品

闻异邦外国给箱子带来的香水味。这个箱子对我来说是个老熟人，一件让我唤起清晰童年记忆的纪念品，而现在我甚至不敢碰它一下。为什么？毫无疑问，这是因为里面装的东西有神秘莫测的重量。

现在我要说到这些重量的意义。这是一个人把自己关闭在房间里坐在书桌前创造出的东西，是一个人退却到一个角落里表达自己的思想——这就是文学的意义。

我几乎不敢碰父亲的手提箱或是打开它，但我知道里面的一些笔记本写了什么。我看见过父亲用其中一些笔记本写什么东西。这并非是我第一次知道这个手提箱里装的沉甸甸东西。父亲有一个很大的书房，他年轻的时候，在上世纪四十年代末，在伊斯坦布尔，他希望成为一个诗人，还曾把法国诗人瓦雷里（Valey）翻译成土耳其语。但是，在一个贫穷的没有几个读者的国家写诗，这样的文学家的生活不是我父亲要过的生活。父亲的父亲——我的祖父——是一个富有的商人；所以我父亲的童年少年都是过着舒适的少爷生活，他不想为了文学为了写作忍受艰难。他喜爱多姿多彩的生活，这我可以理解。

有种不安让我和父亲的手提箱里装的东西保持距离，这首先是我害怕我会不喜欢我读到的东西。我父亲早料到这一点，所以有意装作他对箱子里的东西毫不在意的样子。在从事写作二十五年之后我才看到这一点，这让我难过。但是我并不想生父亲的气，责怪他没有真正把文学当回事……我真正的恐惧，我不希望知道或发现的关键的事情，是我父亲有可能成为优秀的作家。因为有这种恐惧我才不敢打开我父亲的手提箱。更糟糕的是，我自己也不能公开承认这一点。如果真实而伟大的文学从我父亲的手提箱内出现，我就不得不承认在我父亲身上存在一个截然不同的人。这是令人恐惧的可能性。因为即使到了成年的年龄，我还是要父亲仅仅是我的父亲，而不是作家。

要做作家，对我来说意味着长年累月耐心地尝试发现自己内在的另一个秘密存在，一个使其成为其人的内在世界：当我说到写作的时候，我首先想到的不是一部小说、一首诗歌，或文学的传统，而是一个人把自己关闭在房间里，坐在一张桌子前，独自一人，转向自己的内心。在内心的阴影之中，他用词语建立起一个世界。这个男人或者女人可能用一台打字机，或者利用一台电脑的舒适方便，或用笔在纸上写，就像我自己就这么

写了三十年。他可以边写边喝茶喝咖啡，或边写边抽烟。有时候他会从桌上站起来，透过窗户看看街上玩耍的孩子，或者他运气好的话，还能看到树林，看到风景，或者他只是目睹一面黑墙。他可以写诗，可以写剧本，或写小说，就像我一样。所有这些区别都是从桌边坐下来耐心地转向内心这个艰巨任务开始。要写作就是要转向内心凝视词语，要研究那个退入其中而其人走过的世界，而这需要耐心，要固执，也要有乐在其中。当我坐在桌前，一连数日，一连数月，一连数年，慢慢把新的词语添加到空白的纸上，我感觉我好像在创造一个新的世界，好像我把自己带入我内心另一人的存在，这好像一个人建造桥梁或拱顶，用一块接一块的石头。而我们作家使用的石头是词语。我们把词语捏在手里，感觉它们各块石头互相连接的方式，有时要在远处观察，要掂量它们的重量，要改变它们的位置，年复一年，耐心而又充满希望，我们创作出新的世界。

作家的秘密不是灵感——因为谁也说不清灵感从哪里来——作家的秘密是固执，是耐心。就像一句可爱的土耳其成语——用针挖井——对我来说就是指作家而言。在古老的语言中，我喜欢法哈特（Ferhat）的耐心，他因为自己的爱情挖山不止——对此我非常理解。在我的小说《我的名字叫红》中，当我写到古老波斯细密画家成年累月用不变的热情绘制同样的马，每一笔画都记忆无误，他们甚至可以闭着眼睛也能再现那美丽的马匹，其实我是谈到写作职业，是谈到我自己的生活。如果一个作家是讲述自己的故事——慢慢讲述，而且好像是在讲述关于其他人的故事——如果他是在感觉这个故事产生自他的内心，如果他坐到桌前耐心地投入这门艺术——这种手艺——他首先应该被赋予某种希望。灵感的天使（会定期拜访某些人而难得光顾另一些人的天使）偏爱那些充满希望与信心的人，而且是在作家最有孤独感的时刻，是在作家对自己的努力、自己的梦想、自己的写作价值最怀疑的时刻——当他以为自己的故事仅仅是自己的故事的时刻——就是在这样的时刻，天使会选择他，向他揭示故事、图像、梦想，而这些可以描绘出他希望创造的世界。如果回顾那些我献出我整个生命写出的著作，我最吃惊的就是那些时刻，那时我感觉那些令我如痴如醉的欢乐癫狂的句子、梦境、稿纸等等，都不是出自我自己的想象，而是另外的力量找到它们，然后慷慨大方地呈送给我。

我害怕打开我父亲的手提箱，害怕读他的笔记本，因为我知道他不

会承受我自己已经承受的艰难，他喜爱的不是孤独，而是高朋满座，混迹人群，出入沙龙，玩笑调侃，有人相伴。但是后来我的想法有了不同的转变。这些想法，这些关于弃世与耐心的梦想，都是我从我自己的生活，我自己作为作家的经历中得出的偏见。有很多杰出的作家是在人群的包围中和温馨的家庭生活中写作，是在热情交际与愉快谈话中写作的。此外，我父亲在我们还年幼的时候，厌倦了单调的家庭生活，抛下我们只身一人到巴黎去了。在那里，他就像很多作家一样，坐在旅店房间里填写他的笔记本。我也知道，有些当时的笔记本就在这个手提箱里。因为在他把箱子交给我之前的那些年中，我父亲开始向我谈起那个时期的生活。他提到那些我还是孩子的那些年头，但是他不愿意提到他的脆弱，不提他想成为作家的梦想，或者让他坐在旅店房间里苦恼不堪的文化认同问题。他不说这些，而总是告诉我他如何在巴黎的人行道看到萨特，告诉我他读过什么书看过什么电影，他总是得意扬扬、态度认真，好像要让我分享什么重大新闻。在我成为作家之后，我再不会忘记，一定程度上我要感谢这一事实：我有这样一个父亲，他告诉我这么多有关世界作家的事情，远远多于那些高贵的帕夏或伟大的宗教领袖。所以，心里有了这种感激，还记得我曾经受惠于父亲巨大的书房，我可能不得不读读父亲的笔记本。我必须记住，当他和我们一起生活的时候，我父亲就和我一样，喜欢一人独自读书和冥想——而不太在乎他写作的文学质量。

然而，当我忐忑不安地打量着父亲托付给我的手提箱的时候，我还是感觉这是我无法完成的事情。父亲有时候会在他的书堆前摆着的长沙发上躺着，放弃了手边的书或者杂志，而长久沉浸在一种冥思梦想中。那时我会看到他的表情与我惯常看到的玩笑、诙谐、唠叨、家常的表情完全不同——那时我看到一种内心凝视的最初迹象——看到那种表情我会忐忑不安，特别是在我还小还是少年的时候，我会以为他在生闷气。现在，许多年之后，我知道这种闷气是让一个人成为作家的基本气质。要成为作家，只靠耐心与苦干是不够的：我们必须首先感觉我们被迫逃避人群，逃避交际，逃避普通的日常生活，而把我们自己关闭在一个房间里。我们需要耐心和希望，这样才可以在写作中创造一个深刻的世界。但是，推动我们实际写作行动的首先是把自己关闭在一个房间的渴望，进入一个摆满书

的房间。这类作家读书要读到自己心满意足为止，只倾听自己内心的声音，由此与他人的词语争辩，通过与自己的书籍对话而发展自己的思想，和自己的世界。这类自由思想特立独行的作家的先驱无疑是法国作家蒙田（Montainge），他标志了现代文学的开端。蒙田是我父亲经常翻阅的作家，也是他向我推荐的作家。我愿意把自己归属于这类作家的传统，不论在世界什么地方，不论是东方还是西方，这类作家把自己和周围世界隔开，把他们自己与他们的书籍都关闭在自己的房间里。真正文学的起点，就从作家把自己与自己的书籍都关闭在自己的房间里开始。

但是我们一旦把自己关闭起来，我们很快会发现我们并不像我们想的那样孤独自在。首先有那些先于我们到来的词语陪伴我们，是其他人的故事，是其他人的书，其他人的词语，这就是我们说的传统。我相信文学是人类为追求了解自身而收藏的最有价值的宝库。众多社会、部落、民族，当他们关注自己的作家自己的文学，就会更智慧、更富裕、更先进，而我们都知道，焚书坑儒诋毁作家则是黑暗与荒淫时代降临到我们头上的讯号。但文学绝对不只与民族相关。把自己和书籍关闭在一个房间里首先开始进入自身的旅行的作家，将在多年之后发现文学还有永恒的规律：他必须具有这样的艺术才华，能把自己的故事讲述成别人的故事，能把别人的故事讲述成自己的故事，这就是文学。而要做到这一点，我们的旅行必须从别人的故事别人的书籍出发。

我父亲有一个很好的书房——总共有1500册书——对一个作家来说富富有余。我22岁的时候，也许还没有全都读完，但我对每本书都熟悉。我知道哪些书是重要的，哪些不太重要但容易读，哪些是经典作品，哪些是任何教育都不可缺少的部分，哪些是不必记住但又是地方历史的有趣说明，以及哪些法国作家是我父亲评价最高的。有时我从远处看着这个书房，梦想有一天我在另一所房子里也要建立我自己的书房，甚至更好的书房——为我自己建立一个世界。当我从远处看我父亲的书房，对我来说好像是一个真实世界的缩影。但这是一个从我们自己的角落观看的世界，是从伊斯坦布尔。书房就是这样的证明。我父亲是从他频繁的国外旅行中建立起自己的书房，大多书是来自法国和美国的书，但是也有从伊斯坦布尔上世纪四十年代五十年代出售外文书籍的书店和书商那里买来的书，那些书商我也都认识。我的世界就是这样的混合——有地方的、民族的，也

有西方的。到了七十年代，我也有点野心勃勃地开始建立自己的书房。我还没有完全决定我是否要做作家，就像我在《伊斯坦布尔》这本书里提到的，我已经感觉我最终不会成为画家，但我还不能肯定我的生活要走什么道路。一方面，在我内心总有一种控制不住躁动不安的好奇心，一种乐观的对阅读与学习的饥渴感，但同时我也感觉我的生活将会有“缺憾”，我不能像其他人那样生活。这种感觉与我在凝视父亲书房时的感觉一样——与远离世界中心的感觉多少有关，那时我们所有住在伊斯坦布尔的人都会有这种住在乡下的感觉。还有另外一个理由让我感觉不安和生活有“缺憾”，因为我太明白我生活居住的这个国家对自己的艺术家毫无兴趣，不管他们是画家还是作家，这个国家不给他们任何鼓励和希望。在七十年代，为了弥补生活的“缺憾”，我用父亲给我的钱在伊斯坦布尔的旧书摊上贪婪狂购那些褪色发黄的、沾满尘土的、折角发皱的旧书，但让我动情的不光是这些书，也是这些旧书摊的可怜状况——那些书贩子在路边、在清真寺的院子里、在街边墙脚摆开的书摊杂乱无章，而他们穷困潦倒衣衫褴褛的样子也让我触目惊心。

至于我自己在这个世界的位置，不论是在生活中还是在文学中，我的基本感觉是我“不在中心”。在世界的中心，有比我们自己的生活更富裕更吸引人的生活，而我，与我的伊斯坦布尔一起，与我的土耳其一起，都在这中心之外。今天，我认为我和世界的大部分人都在分享这种感觉。同样，还有一个文学的世界，而这个世界的中心也离我很远。事实上，我心里想到的是西方的，而不是世界的文学，而我们土耳其人是在这个世界之外的。我父亲的书房就是明证。在一头，有伊斯坦布尔的书籍——我们的文学，我们的本地世界，有其所有让我喜爱不尽的细节——而在另一头，是来自另一世界的，西方世界的书籍，是我们自己的书籍无法匹敌的，因为我们无法匹敌，所以既给我们痛苦也给我们希望。写作，阅读，好像是离开一个世界到另一个世界的他者性、陌生性和奇异性中去寻求安慰。我感觉我的父亲阅读小说是为了逃避自己的生活，要逃避到西方去——就和我后来做的一样。或者，对我来说那时的书籍是我们用来逃避我们自己的文化，因为我们发现是我们的文化有缺憾。也不仅仅是通过阅读我们离开了我们自己的伊斯坦布尔生活而旅行到西方——我们也通过写作。为了写满这些笔记本，我父亲去了巴黎，把自己关闭在旅店房间里，然后又把

他的写作带回了土耳其。当我凝视我父亲的手提箱，对我来说这就是让我不安的原因。在一个房间里工作了二十五年之后，能够作为一个作家在土耳其幸存下来，看到我父亲把自己的思想深藏在这个手提箱里，好像写作只能是秘密进行的工作，要远离社会、国家、人民的视线，这让我感到恼火。也许这是我对父亲生气的主要理由，他没有像我这样认真对待文学。

事实上，我对父亲生气是因为他没有过我这样的生活，因为他从来不与自己的生活争辩，而是快乐地消磨自己的生活，和朋友和自己所爱的人笑度人生。但我内心里多少也清楚，可以说我不是“生气”而是“嫉妒”，而后一个词更加精确。这也使我不安。这时我会用我自己惯常的诅咒发怒的口气问我自己：“幸福是什么？”难道幸福就是独自坐在一个房间里以为自己在度过深刻的生活？或是在社会圈子里过愉快舒适的日子，相信其他人同样相信的事情或者假装相信？难道幸福就是表面上看好像与周围所有的人和谐相处，而暗地里偷偷写作度过一生，这到底是幸福还是不幸？这些问题都太让人恼火。我又从哪里得到这样的想法，可以认为衡量好生活的标准就是幸福？很多人，很多报纸，都把幸福看作衡量好生活的最重要标准。是否光这一点就值得去做些研究，看看事实是否正好相反？归根结底，我父亲从他的家庭出走这么多次——我对他非常了解吗？我能在什么程度上说我理解他的烦恼不安？

就是这些想法驱动我最终打开了我父亲的手提箱。父亲的生活中是否有我一无所知的不幸，有没有一个他只有通过写作才能倾诉出来的秘密？我一打开手提箱，我就回忆起它旅行带回的气味，认出几本我见过的笔记本，是我父亲很多年之前就给我看过的，但是没有更详细谈过里面的内容。我现在拿到手翻阅的大多数笔记本都是父亲还年轻就离开我们到巴黎去的时候写满的。而我，正像我读我所崇敬的很多作家——那些我读过他们生平传记的作家——我希望读到我父亲在我这样的年纪时都写了些什么，都想些什么。我很快就发现，在手提箱里我找不到那样的东西。最让我不安的是，在父亲的笔记本里，在有的地方我能听到一个作家的声音。我对自己说，这不是我父亲的声音，这是不真实的，或者至少说这声音不属于一个我当作父亲的人的声音。我害怕我父亲在写作的时候可能不是我的父亲，而在这种恐惧之下，是一种更深刻的恐惧：在我内心深处我并非真实的恐惧。我恐惧我不会在父亲的写作里发现任何好东西，这也增加我

会发现我父亲过分受到其他作家影响的恐惧，使我陷入绝望，这种绝望在我年轻的时候曾经让我痛苦不堪，把我的生活、我的真实存在、我的渴望都投入写作中，使我的工作成了问题。在我当作家的头十年内，我一直更深地感到这种焦虑，尽管我努力与之抗争努力摆脱，但我有时也害怕，有一天我必须承认失败，就像我承认我的绘画是失败一样，我害怕我会屈从于这种不安，也放弃小说的写作。

我已经提到了我关上父亲手提箱把它放到一边时的两种主要感觉：我身处外省穷乡僻壤而无法脱身的失落感，以及我自己缺乏真实性的恐惧感。这当然不是我第一次有这些感觉。这些感觉，及其全部的复杂变化、可触及神经末梢的意外结果、内心纠集的情结、多种多样的色彩，我在多年来的阅读与写作中早已经发现过研究过，并一直在进一步深化。生活和书本给我带来的这种困惑、这种敏感、这种痛苦当然使我的精神震动，尤其是在年轻的时候。但是，只有通过写书，我才充分理解了真实性的问题（就如在《我的名字是红》以及《黑书》中），以及生活在外省穷乡僻壤的问题（就如在《雪》与《伊斯坦布尔》中）。对我来说，做一个作家就是承认我们内心的伤痕，这些伤痕如此之深以至于我们自己都未必能感觉到。耐心地挖掘它们，了解它们，照亮它们，占有这些痛苦与伤痕，使其成为我们自身，使其成为我们的精神和我们的写作的一个有意识的部分。

一个作家谈论的事情其实众人皆知但又不知其知。注意到这种知识，开发这种知识，看到这种知识的增长，就能给读者提供惊喜，令其陶醉，就像让他在一个既熟悉而又新奇的世界中漫游。而在用写作完全逼真再现这种知识的艺术中我们当然也能体验到同样的惊喜，同样陶醉。一个作家把自己成年累月关闭在一个房间里，就是磨炼这种艺术，为自己再造一个世界，而以自己的秘密伤痕作为自己的出发点。不论他是有意无意，他都表现出对人类的深刻巨大的信心。我始终相信所有人都互相近似，相信其他人也有我一样的内心伤痕，因此他们可以理解，我由此而来获得信心。所有真实的文学都来自这种儿童般的、充满希望的信念，即人都相近。当一个作家把自己成年累月关闭在一个房间里，他用这样的姿态表示一个单一的人性，表示一个没有中心的世界。

但是，就如从我父亲的手提箱可以看到的，可以从我们在伊斯坦布尔的生活的苍白色彩可以看到的，世界确实有一个中心，而且这个中心离

我们很远。在我的书中，我已经用一些细节描述过这一基本事实如何勾起一种契诃夫式的外省人乡巴佬的心态，以及通过另一途径，它又导致我对自己的真实性的疑问。我从我的经验知道，这个地球上的大多数人是在这种同样感觉中生活，而且还有很多人忍受一种比我更深的不足感的折磨，缺少安全感，有堕落感。是的，人类面对的最大困境依然是无土可依，无家可归，无食果腹……但是，今天，我们的电视和报纸能迅速简单地告诉我们这些困境，是文学从来做不到的更迅速更简单的方式。今天，文学最需要讲述、最需要调查的是人类的基本恐惧：恐惧自己被遗留在外，恐惧自己被瞧不起，以及与这种恐惧一起到来的觉得自己一钱不值的感觉；社会群体遭受的羞辱，脆弱的受伤害的荣誉感，各种各样的激愤，伤感，想象的被人侮辱，而接着而来的则是民族主义的自吹自擂自我膨胀……无论什么时候当我面对这种情绪，面对表达这种情绪的非理性的夸大其词的语言，我知道他们也触及我内心的一种黑暗。我们经常见证西方世界之外的民族、社会与国家（而我自己也能很容易与他们认同）屈从于这样的恐惧，有时这种恐惧还导致他们去做出蠢事，而全都因为他们恐惧受辱，他们的脆弱情感。我也知道在西方（我自己也能很容易与之认同的世界）的国家与民族对自己的富足有过分的骄傲，因为他们给我们带来文艺复兴、启蒙运动以及现代主义而自豪，他们也不时屈从于一样愚蠢的自我满足中。

这表示我父亲并非唯一的重视一个有中心的世界的人，我们所有人都过分重视一个这样的世界。迫使我们把自己关闭在屋子里长年写作的这种力量，最终是对反面事物的一种信仰；我们相信终有一天我们的写作会被人阅读，被人理解，因为世界上所有的人都相像相近。但是我从我自己和我父亲的写作中也知道，这是一种麻烦的乐观主义，会被排挤到边缘被抛弃在外的愤怒感伤害。陀斯妥耶夫斯基一生中对西方感觉到的爱与恨，我在许多场合也都感觉到了。但是如果我已经掌握住了一个基本事实的话，如果我有乐观的原因，那么这是因为我已经跟随这位伟大作家旅行，经历过了他与西方的这种爱恨交织的关系，进入了他在另一边建筑起来的另一个世界。

所有把一生都贡献给这一任务的作家都知道这一现实：不论我们的初衷如何，我们经过年复一年的充满希望的写作所创造的世界，最终会移到

一个非常不同的地方。它会带我们远离我们曾经带着悲伤或愤怒心情写作了多年的书桌，而把我们带到悲伤或愤怒的另一边，进入另一个世界。我父亲难道没有到达那样的一个世界吗？它就像慢慢开始成形的一块土地，慢慢从色彩俱备的迷茫中升起，就像一个岛屿经过漫长海上漂流而出现，这另一个世界让我们陶醉。我们就像西方来的旅行者一样被诱惑，我们从南方航行过来，看见伊斯坦布尔在迷茫中升起。一次从希望与好奇开始的旅行，在其终点，旅行者前面是一个清真寺与宣礼塔的城市，一个混杂房屋、街道、山坡、桥梁的城市，一个完整的世界。看见它，我们就希望进入这个世界，我们自己消失在其中，就像我们读一本书时那样。因为我们感觉自己是外省乡下人，我们被隔离在边缘，我们愤怒，我们深深悲哀，因此我们要坐到一张桌子前写作，之后呢，我们会发现一个超越这些情感的完整世界。

我现在感觉到的，与我孩提时代和年轻时代感觉到的正好相反：对我来说，世界的中心是伊斯坦布尔。这不仅是因为我一生都居住在那里，而是因为，在过去33年中，我一直在描述她的街道、她的桥梁、她的人民、她的狗、她的房舍、她的清真寺、她的喷泉、她的奇怪的英雄人物、她的店铺、她的著名人士、她的暗点、她的白天和黑夜，使它们都成为我的一部分，使我拥有这一切。当我亲手建造这个世界，这个世界只存在于我的头脑里，我就来到一个原点，它比我实际生活的城市更真实。这是所有这些居民和街道、物体和建筑都似乎开始自己说话的时候，他们以我没有想到的方式互动，好像他们不是生活在我的想象我的书里，而是自成一体。我像一个用针挖井一样创造了这个世界，这时比所有其他世界都更真实。

我的父亲可能也发现了作家在长年写作的岁月里获得的这种愉快。我对自己说，当我翻看他的手提箱时，我不应该带有成见。归根结底，我对父亲非常感激：他从来不是一个要求过分、戒律严格、以势压服、动辄惩罚的一般的父亲，而是一个始终顾及到我的自由，始终对我显示最大尊重的父亲。我经常这样想，如果我曾经能够从我的想象中获得什么，不论是在自由中还是孩子气的方式，这是因为我和许多我孩提时代年轻时代的朋友不同，我从来不用害怕我的父亲。我有时深信，我能够成为作家，就是因为我父亲在他自己年轻的时候也希望成为一个作家。我必须心甘情愿地阅读他的东西，努力去理解他在那些旅馆房间里写下的东西。

带着这些充满希望的想法，我走到他的手提箱那边。它依然在我父亲几天前留下的地方。我用的全部意志阅读了一些手稿和笔记本。我父亲写了些什么呢？现在我还能记得的是一些从巴黎旅店的房间里望出去的风景、一些诗歌、一些悖论、一些分析……我写到这些感觉自己像是一个人刚经历一次交通事故，在努力回忆到底是怎么发生的，同时又不害怕回忆太多。我小的时候，父母在争吵之后会陷入一种尴尬死寂的沉默中，这时父亲就会去打开收音机听听音乐，以此改变气氛，帮助我们更快地忘掉。

让我用一些甜蜜的话来改变气氛吧！我希望这些话能起音乐一样的作用。你们大概知道，向我们作家提出的最常见的问题，一个大家都最喜欢问的问题就是，你为什么写作？我写作是因为我天生就需要写！我写作是因为我无法像其他人一样做平常的工作。我写作是因为我要读像我写的著作那样的书。我写作是因为我对你们所有人生气，对每个人生气。我写作是因为我热爱成天坐在一间房间里写。我写作是因为我只能通过改变真实的生活才能介入到真实的生活中。我写作是因为我要其他人都知道，要我们所有人都知道，要整个世界都知道，知道我们在土耳其在伊斯坦布尔是过什么样的生活，而且还要继续这样生活下去。我写作是因为我喜欢闻纸张和笔墨的气味。我写作是因为我相信文学，相信小说的艺术，胜过相信其他的一切。我写作是因为这是一种习惯，一种热情。我写作是因为我害怕被遗忘。我写作是因为我喜欢光荣还有写作带来的种种利益。我写作而成为孤独的人。也许我写作是因为我希望理解我为什么对你们所有人都非常非常生气，对每个人都非常非常生气。我写作是因为我喜欢被阅读。我写作是因为我一旦开始写一部小说、一篇论文、一页纸，我就要完成它。我写作是因为我每个人都期待我写作。我写作是因为我有一种幼稚的信仰，相信图书馆的不朽，相信我的书摆在书架上的那个样子。我写作是因为写作激动人心，可以把一切生活的美好和丰富都转化成语言文字。我写作不是讲故事而是编造一个故事。我写作是因为要逃脱一个不祥的预感，预感我有一个地方必须去，但是就像在梦境中一样，我从来到不了那个地方。我写作因为我从来不能感到快乐，而我写作是为了感到快乐。

在父亲到我办公室来留下了手提箱之后一个星期他又来看我。和平常一样，他给我带来一块巧克力（他都忘记我已经48岁了）。像平常一样，我们随便闲聊，笑谈生活、政治和家庭琐事。最后，那个时刻到来了，我

父亲的眼光移到了他留下手提箱的那个墙角，看到我动过了他的手提箱。我们互相注视着。随后是令人压抑的沉默。我没有告诉他，我已经打开过手提箱，已经尝试阅读里面的内容。相反，我移开了我的目光。但是他理解，正像我理解到他已理解，正像他理解到我已理解到他已理解。但是所有理解都只深入了几秒钟。因为我的父亲是个乐天派，是个容易相处的人，他对自己有信心：他用一贯的方式对我微笑。当他离开我的房子的时候，他重复唠叨着所有那些可爱的让人振奋的事情，还是个父亲的样子。

像平常一样，我看着父亲离开，心里嫉妒着他的快乐，他的满不在乎，他的镇定自若的脾气。但是我也记得，那天在我内心也有过一道愉悦的闪光，让我感到惭愧。它是由这样的想法引起：可能我没有过父亲那样舒适的生活，没有他那样快乐或无拘无束的生活，但是我把生活奉献给了写作——你们已经理解……我惭愧我当时是那样想过的，而以我的父亲为代价。在所有人中，我父亲是从来没有给过我痛苦的人，是让我自由的人。所有这些都应该让我们记住，写作与文学和我们生活的中心所缺少的东西紧密关联，和我们的幸福感或负疚感紧密关联。

但是我的故事有一种对称性，让我理解想到那天的另外的事情，给我带来更深的负疚感。在我父亲留给我他的手提箱的二十三年前，在我从22岁开始决心成为一个小说家而放弃其他一切，把我关闭在房间里写作之后的第四年，我完成了我的第一部小说，就是《杰瓦德先生及其儿子们》（Cevdet Bey and Sons），我用颤抖的手把我用打字机打出的尚未出版的小说稿给我的父亲看，这样他就可以先读，可以告诉我他的想法。我不仅是因为我对他的文学品位对他的智力怀有信心，他的意见对我很重要，也因为他和母亲不同，他从来不反对我成为作家。那个时候，我父亲和我们不在一起，出门远行去了。我焦急地盼望他归来，几乎失去耐心。两个星期之后他回来了，我跑去给他开门。我父亲什么都没有说，但是他立刻伸开双臂拥抱我，用那种方式，他让我明白他非常喜欢我的小说。然后，我们一度进入令人尴尬的沉默中，那种经常伴随重大情绪起落的沉默。然后，当我们平静下来，开始说话，我父亲开始用充满高度感情的夸张的语言来表达他对我和我的小说的信心。他说，总有一天我会赢得我今天在这里带着如此巨大喜悦接受的奖项。

他说这些话，并不是为了试图要我相信他对我的好评，或是为了把这

个奖当作我的目标；他说这些话，就像一个典型的土耳其父亲，为了给儿子支持的力量，鼓励儿子，说：“总有一天你要成为一个帕夏！”多少年来，不论什么时候他看到我，他都用同样的话来鼓励我。

我父亲死于2002年12月。

今天，当我站在瑞典文学院，站在授予我这一伟大奖项伟大荣誉的尊敬的院士们面前，站在尊敬的客人们面前，我确实衷心希望我的父亲能和我们在一起。

（万之 译）

2007年获奖作家

[英国] **多丽丝·莱辛**

Doris Lessing（1919—2013）

远离诺贝尔奖的人们

我站在门口，远远望去，穿过风卷黄沙的云层，眼光落在一片树丛中，听说那里还有未被砍伐的森林。昨天，我驱车好几英里，一路经过那砍伐后留下的树桩和林火后的焦土。1956年我见过的一片奇妙的森林，几乎已被砍伐殆尽，因为人们要吃饭，要烧柴。

转眼到了80年代初期津巴布韦西北部，我在拜访一位朋友——伦敦一所学校的教师。他在此地“援助非洲”，如我们所说的那样。他是一位有理想的人，可是，在非洲那所学校发现的一切都令他震惊，从此以后，他陷入难以自拔的消沉之中。

那所学校与津巴布韦独立后建立的所有学校没有什么两样。它有四间大砖房，一间靠一间，整整齐齐，坐落在蒙蒙灰尘里， 一、二、三、四，最后一间以半间房子作图书馆。教室里有黑板，可我的这位朋友经常把粉笔放在口袋里，要不就会被偷窃。学校里没有地图或地球仪，甚至连教科书都没有，更没有练习本或圆珠笔。图书馆的书，不是学生要读的那种：大多是来自美国各大学的大部头书，甚至很难捧起来，被白人图书馆弃置的，还有一些侦探故事和《巴黎周末》或《费丽西蒂找到了爱情》之类的书。

一只山羊想在干枯的草丛中寻找可以吃的。校长挪用了学校资金，已经停职处理，由此引发了我们大家都很熟悉的问题，但一般在较严重的情况中才会提出来：在众目睽睽之下，这些人的行径怎么会如此大胆？

我朋友的钱包已经空了，因为不少学生和教师，在他领工资的时候都伸手向他借钱，也许从来没有人还过钱。学生小的6岁，大到26岁，因为早先没上过学的青年，也在这里补习。有些学生每天清早要走好几英里，无论天晴下雨，都得穿越几条河流赶到学校。他们无法做家庭作业，因为村庄里没有电，靠柴火照明，不方便学习。女孩子在放学回家后和上学之前，还必须去打水和煮饭。

当我和这位朋友坐在他的房间里，顺道而来的人们害羞地走进来，全都向我们讨要书本。“你回到伦敦后，请给我们寄书吧。” 一名男子说，“他们教我们读书，可我们没有书。”我遇见的每个人，都讨要书本。

我在那里待了几天。风卷沙尘掠过黄土，水泵坏了，更缺水了，妇女们来来回回从河里取水。

另一位来自英国怀抱理想的教师，看到这个“学校”的样子后，病了一场。

最后一天，即期末结束的那一天，他们宰了一只羊，剁成肉片放进一个大罐子里煮。这是师生期待很久的期末宴会：清水煮羊肉片和麦片粥。“宴会”进行时我驾车离开了，经由那片焦土和森林留下的树桩，一路回程。

我不认为这个学校的许多学生会获什么奖。

次日，我应邀到伦敦北部的一所学校，那是一所非常好的知名学校。它是专为男孩开办的，有上等楼房和花园。

这些学生每周有一次会见来访名人的机会。理所当然，应邀的访客可能是学生们的父母、亲戚。英国名人来访，对于他们已经不是什么了不起的大事情了。

津巴布韦西北部风沙尘土中那所学校盘旋在我的心里，我盯着（伦敦的）那些温和的充满期待的面孔，想把上一周看到的情形告诉他们。那是没有教科书，没有地图集，连贴在墙上的地图都没有的几间教室。一所学校的教师们请求我们给他们寄书，教他们如何教学。他们自己只有十八九

岁。我告诉伦敦的孩子们，他们每个人都讨要图书。“求求你，请寄书给我们吧。”我敢肯定，在这里发表演讲的每个人，都难免看到一张张没有表情的脸。他们不明白你在说什么，他们心里没有与你告诉他们的情形相对应的画面。灰尘中的学校，缺水的土地，一个大罐子里清水煮羊肉片的期末“宴会”，这一切，对于他们都是多么陌生啊。

他们真的无法想象那种赤贫吗？

我尽力而为。他们毕竟是懂得礼貌的。

我敢肯定，他们中间，将来总会有人会得什么奖的。

演讲结束时，我见到那些教师，总是问起图书馆怎么样，学生读不读书的问题。在这里，在这所得天独厚的学校，我听到的是我访问中学甚至访问大学时经常听到的事情。“你是知情的。许多孩子连一本书也没有读过，图书馆只有一半的书借阅过。”

“你是知情的。”是的，我们的确了解真实情况。我们所有的人都有所了解。

我们处在一种断裂的文化中，在这里，我们所知的确切事实，甚至几十年前不言自明的事情，现在也成了一个有疑问的话题；在这里，一个常见的现象是，受过多年教育的男女青年，竟然对这个世界近乎一无所知，几乎没有读过什么文学作品，仅仅知道计算机之类极少的几个专业。

在我们周围发生的，是令人惊异的发明创造，电视、计算机和互联网，是一场革命。这并不是人类遭遇的第一次革命。印刷术革命，不是发生在几十年前的事情，而是发生在很久以前，改变了我们的意识和思维方式。我们糊里糊涂接受了这一切，如我们经常所做的那样，从来不问“随着印刷术的发明，我们身边将发生怎样的变化”，正如我们从来没有问过的那样：我们，我们的心灵，正在随着新的互联网发生怎样的变化。整个一代人已经被诱惑到一种虚拟的生活中，甚至很理性的人也承认，一旦他们上钩了，就很难摆脱出来，他们可能一整天泡在博客里，泡在网虫堆里。

就在最近，任何稍微念过书上过学的人都会尊重知识和教育，对我们伟大的文学宝库心怀崇敬。当然，大家都知道，在养尊处优的情况下，人们会假装在读书，假装尊重知识。但是，历史告诉我们，贫苦的劳工和妇女才真正渴望读书，这是由18世纪和19世纪的工人图书馆、各种学会和

学校证明了的事实。

阅读，书籍，通常是普及教育的一部分。

年长者在和年轻人谈话时一定能体会到，读书对人起到了何等重要的教育作用，因为年轻人懂得的东西太有限了。如果儿童不会读书，那是因为他们还没有读过书。

我们都知道这个辛酸的故事。

可是，我们并不知道故事的结尾。

我们记得一句名言，“读书使人充实”——但我们忘记了有关饱食过量的这句戏言：读书使得男人和女人胀饱了信息、历史和各种各样的知识。

但是，我们并不是这个世界与众不同的人。不久以前，一位朋友打电话给我说，她到过津巴布韦，看到一个村庄，村民们三天没有吃的了，可他们却谈论图书，谈论如何得到图书和教育问题。

我属于一个小组织，这个组织发起的目的在于把图书送到村庄。有一群人通过别的联系渠道去过津巴布韦，深入到草根阶层。他们报道说，不像别人报道的那样，那些村庄，有很多聪明人，有退休的教师，有休假的教师、度假的儿童，以及老人。我自己花钱做了一个小小的，关于当地人想读什么书的调查，结果与我原来不知道的瑞典的一个调查相同。那里的人们想要读的书，就是欧洲人想要读的书——科幻小说，诗歌，侦探小说，戏剧，和各种实用书籍都需要，例如，教他们如何开一个银行账号的书，列在书目的次要地位。他们都知道莎士比亚这个名字和他的作品。为村庄找书的一个麻烦是，他们不知道可以得到什么样的书。像《卡斯特桥市长》这样的书，有读者，受欢迎，因为他们知道有这样一本书。《动物农庄》出于显而易见的原因，是所有长篇小说中最受欢迎的。

我们的小组织想方设法从可能的地方得到图书，但请记得，从英国来的一本好的平装书，要花津巴布韦人几个月的工资：那是在穆加贝的恐怖统治之前的情况。现在随着通货膨胀，它得花几年的工资。因此，在汽油奇缺的情况下，开车把一箱书送到一个村庄，会受到热泪纵横的欢迎。那个图书馆也许只是一棵树下砖头堆起来的一个支架而已。在一周之内就会出现几个识字班——会读书的人教不会读书的人，教普通的公民的学习班。在一个遥远的村庄，由于没有汤加语（Tonga）的小说，两个青年人

坐下来开始尝试以汤加语写作。在津巴布韦有六种以上主要的语言，每一个语种都有长篇小说，暴力的，乱伦的，连篇累牍的犯罪和谋杀。

我们的小组织开始是由挪威资助的，后来得到瑞典的资助。假如没有资助，我们的图书供给就会断流。我们把津巴布韦出版的长篇小说和实用书籍，邮寄给那些渴望读书的人们。

有人说，有什么样的人民，就有什么样的政府。但我不认为这句话适合于津巴布韦的真实情况。我们应当记得，这种对于图书的尊重和饥渴，不是来自穆加贝的政权，而是来自在它之前的那个政权，白人的政权。这是一个令人惊异的现象，对图书的渴望，从肯尼亚一直到好望角，无处不可以发现。

这个现象难以置信地与下述事实相关：我是在一间泥墙茅屋里长大的。那样的房子到处都有，那里有芦苇和野草，有适宜造墙的泥巴和柱杆，有撒克逊时代的英格兰风格。我住过的茅屋有四个房间，一间靠一间，不仅是一个房间，重要的是，屋里藏书丰富。我父母常从英国带书到非洲来，母亲还给孩子们邮购英国图书。一大包一大包牛皮纸包裹里的书，是我青春的欢乐。虽然是茅屋，却堆满了书。

有时我接到一些村民的来信，他们村里也许没有电，没有自来水（正如我们的泥墙茅屋的家庭一样），但有人告诉我："我也要当作家，因为我有你住过的同样的茅屋。"这就很难说了，几乎不可能。写作有必要的前提，作家不能出自没有书的房子。有难以逾越的鸿沟，难以克服的困难。我读过你们学院近几年来的几位获奖者的演讲词。拿高贵的帕穆克来说吧。他说，他父亲有1500本图书。他的天才并非凭空而来，他与伟大的传统密切相连。拿 V. S. 奈保尔来说，他谈到，印度的吠陀经在他家里是常备书。他父亲鼓励他写作。他到英国后，很好地利用了大不列颠图书馆。因此他是贴近伟大传统的。让我们再看看约翰·库切的情况。他不仅仅贴近伟大传统，他自己就是传统：他在开普敦（Cape Town） 教文学。遗憾的是，我还从来没有听过他的课——那个奇妙的勇敢的天才讲授的文学课。

为了写作，为了创造文学，必须与图书馆，与书籍，与传统保持密切联系。

我有一个从津巴布韦来的朋友，一位黑人作家。黑人——那就成问题

了。他告诉我，他靠什么自学呢，靠读果酱瓶子上的标签，读水果罐头上的标签。他是在我驾车经过的一个地区长大的。那是一个乡村黑人区，土地都是粗沙，有矮矮的稀疏的灌木丛。那些茅屋真可怜，一点也不像富裕人家精心筑起好生照管的茅屋。那里也有一所学校，跟我描绘过的那种学校差不多。他从一个垃圾堆里发现了一本被丢弃的儿童百科全书，然后自学这本书。

1980年津巴布韦独立时，出现了一批优秀作家，真是一窝歌唱的鸟。他们是在旧称南罗德西亚，在好得多的白人教会学校里喂养大的。作家并不是在津巴布韦造就的。在穆加贝的统治之下很难造就作家。

所有的作家都有一条困难的提高读写能力的道路，要步入创作阶段更不容易。我想说的是，靠果酱罐头的标签和被丢弃的百科全书来学习，并不是不同寻常的事情。我正在谈论的，是那些远离正规教育却渴望得到这种教育的人们。他们挤在茅屋里，有好几个孩子，一位过度操劳的母亲，为衣食奔波，甚至在拼命挣扎。

可是，尽管有这些困难，作家诞生了。还有另一件事情我们应当记得。这是津巴布韦，将近一百年前被征服的土地。这些人的祖父母，也许是为部落讲故事的人，有丰富的口头文学传统。从一代人、两代人，从口耳相传的故事到印成文字，写成书本，这是多么了不起的成就啊。

书本，好不容易从白人世界的垃圾堆和碎石堆里捡起的书本，多么宝贵。你也许有了一堆纸（不是打印出来的书），必须为它找个出版商，能够付稿费给你，并且有发行能力。我收到过好几个关于非洲出版业和图书行情的评估报告。甚至在北非洲这样的占优势的地方，有其不同的传统的地方，谈论图书行情，也只是一种奢侈，一个梦想而已。

我现在谈论的，是还没有写出来的书，是无法制作一本书的作家，因为出版商不在那里。那是没有人听见的声音。潜在的伟大天才埋没了，精神损失是无法估价的。他们缺乏出版商和预付金，缺乏外来的鼓励，也缺乏成书之前的许多基本条件。

经常有人问作家，你怎样写作？有电脑吗？有电动打字机吗？一支鹅毛笔？依照普通的书写方法？但最要紧的问题是，“你找到了一个地方吗，找到了便于写作的清静环境吗？”在那仿佛有人在聆听你注视你的地方，你的人物想说的话、纷纭的思绪，可能一齐涌上来，这就是灵感。假

如这个作家不能找到一个好地方，那么，难产的诗歌和故事也许一生下来就死了。

当作家们交谈切磋时，他们询问的，往往是适合写作的环境和时间。“你找到了吧？你握紧它了吗？”

让我们跳到一个截然不同的情境中吧。我们到了伦敦，大都市之一，遇到一位新作家。我们冷嘲热讽地问：她的乳房（boobs与books发音相近）怎么样？长得漂亮吗？假如是个男人，就会问：他很有魅力吗？帅哥？我们开玩笑，可这并不是玩笑。

这样的文学新星赢得一片喝彩，可能还赚了一大笔钱。追踪明星的摄影师开始在他们可怜的耳朵边嘀咕，骚扰他们。他们得到款待、称赞，似乎搅动了这个世界。我们这些老家伙，见的事情多了，把这一切看在眼里，不得不为这样的文坛新秀感到遗憾，因为他们对世界上发生的大事情，什么看法也没有。

他，她，真会奉承，真高兴。

可是，问他或问她究竟在想些什么，问了一年之后，我才听到他们的声音：“这可能是降临在我头上的最糟糕的事情。”

某些出了不少书的新作家不再写了，或者没有他们想写的东西了，没有什么思考过的东西要写了。

我们这些老家伙需要对那些天真的耳朵悄悄耳语：“你找到了写作的地方吗？你的唯一的，属于自己的必要的地方，你可以在寂寞中自言自语的地方，你可以做梦的地方。啊，牢牢把握它吧，别让它溜走了。”

这肯定会有点教育意义吧。

我心里充满非洲的美好记忆，我不时回想起那里的情形，一幅幅画面浮现在眼前。夕阳西下，橘色的、金黄的、紫色的晚霞涂抹在黄昏的天边。蝴蝶、飞蛾和蜜蜂在喀拉哈里沙漠芬芳的灌木丛里飞来飞去。或者，在赞比西河岸，可以看到河水从暗绿色的两岸之间涌流而过。即使干旱的季节，也不乏绿色的点缀。环绕两岸的，有非洲的丰富的鸟类，还有大象、长颈鹿、狮子等各种动物。那时的夜空还没有受到污染，黝黑而神奇，缀满躁动的星星。

但也有另外一些记忆。一个18岁上下的青年，含着眼泪站在他的“图书馆”里。一位来访的美国人看到一个没有书的图书馆，后来寄来一

箱书，但这个青年心怀虔敬地把每一本拿出来，用塑料袋把它们包好。“可是，”我们问道，“这些书寄来肯定是供人阅读的，对不对？”他回答说：“不，它们会弄脏的。我从哪里再弄得到呢？”

他要我们从英国给他寄书，教他如何教。“我在大龄儿童学校教了四年，”他恳求道，“可他们从来没有教我怎样教书。”

我在一所学校见过一位教师，那个学校没有教科书，有一块黑板，可连一只粉笔也没有，被人偷走了。他用石头在地上的灰堆里写写画画，比如“2×2=4”之类的算术，他教一个班，学生从6岁到18岁。我见到一个女教师，也许不到20岁，同样缺乏教科书，练习本、圆珠笔——什么都没有，她用一根棍子在地上写字，教 ABC，头上烈日当空，身边尘土飞扬。

我们在这里看到的，是在非洲，在第三世界的许多地方，或世界的偏远角落对教育的饥渴。父母渴望孩子们得到好的教育，那种可以引导他们摆脱贫困的教育。

我们的教育，危机重重。

我希望你们设身处地地想象一下，在南非的某个地方，在一家印度人开的店铺附近，一个穷人区，干旱的季节。有人在排队，大多是妇女，带着盛水的坛坛罐罐。店铺每天下午从镇上得到一车厢饮用水，人们在等候这宝贵的水。

那个印度老板站在那里，双手撑在柜台上，正在注视一个年轻的黑人妇女，她正躬着身子，盯着一沓纸张，看起来那是从一本书上撕下来的。她开始读《安娜·卡列尼娜》。

她慢慢地读，轻声念着。看起来，这是一本难读的书。她身边有两个小孩正在扯她的腿，肚子里又怀上了。印度人感到难过，因为她的白色头巾被灰尘染黄了。灰尘扑满她的胸脯，盖满她的双手。同时使这个老板感到难过的，是排着长龙的人，口渴得要命，可他没有足够的水给他们喝。他感到很伤脑筋，因为有人在黄沙云层的另一边命在旦夕。他的哥哥，曾经在这里帮忙照看，但他不得不去城里休息，因为旱灾，他又累又病。

出于好奇，印度老板问那个年轻妇女说：“你在读什么？”

“写俄罗斯的。”女子答道。

“你知道俄罗斯在哪里吗？”他自己也不大知道啊。

年轻妇女径直地看着他，尽管她的双眼被灰尘染红了，却充满自尊地

说："我是班上最好的学生。老师说，我是最好的。"

年轻妇女继续读书，她要读完这一个章节。

印度人看着那两个小孩，伸手取一瓶芬达（Fanta）饮料给他们，可母亲说："芬达会使得他们更加口渴。"

印度人知道他不应当这样做，便从身边柜台背后的一个大塑料罐里，倒了两塑料杯子的水，递给孩子们。他注意到，当这个年轻母亲看着她的孩子们喝水时，嘴唇随之颤动。他给她也倒了一杯水。看到她喝水时口渴的样子，不禁感到一阵酸楚。

这时，她把塑料水罐递给他，他灌进了水。她和孩子们，紧盯着他，他没有溅落一滴水。

她再次弯身读书。慢慢读，那个段落使她入迷了，她重读了一遍。

"瓦莲卡的黑发上包着一条白头巾，显得很迷人，身边环绕着一群孩子，她正亲昵而快活地为他们忙着。显然，由于她钟爱的男子可能向她求婚，她兴奋不已，模样儿楚楚动人。科兹内舍夫和她并肩走着，不住地向她抛过去爱慕的眼光。望着她，他回忆起她说过的一切动人的话语，他所知道的她的一切优点。他越来越意识到，他对她的感情是非常特殊的，这种感情，他在好久好久以前，在他的青年时代也只感到过一次。靠近她所产生的愉悦感不断加强，达到不同寻常的地步。当他发现一个茎秆并不粗壮伞盖却很大的桦树菌时，他采摘下来放到她的提篮里，望着她的眼睛，看到她满脸的又惊又喜的红晕，他自己也感到一阵迷乱，便默默向她微笑，这是无声胜有声的语言。"

这份读物又摆在柜台上了，加上一些旧杂志，几张报纸，印有穿着比基尼的女郎。

时候到了，她要离开印度人开的店铺这个庇护所了，要走四英里才能走回村庄。是时候了……外面排队等候的妇女们吵吵嚷嚷，抱怨起来。但印度人仍然在拖延。他知道这个拖着两个孩子的妈妈在回家路上会多么艰难。他在犹豫，该不该把这本令她着迷的读物送给她，因为他不知道，这个身子瘦弱却挺着大肚子的女子，能不能真正读懂它。

这本读物，莫非就是《安娜·卡列尼娜》那本书撕下来的三分之一，结果摆在这偏远的印度人开的店铺的柜台上？是这么一回事。

那是联合国的一位高官，启程跨海旅行的时候，碰巧在书店买了这本

小说。坐在飞机头等舱的座位上，他把这本书撕成三部分。他一边撕，一边注意周围的乘客，他知道会看到惊异的好奇的表情，或逗笑的脸色。坐稳之后，他系好安全带，便高声叫嚷，唯恐大家听不见："我在旅途中经常这样做。你们不要携带太重的大书。"小说是平装本，但的确是一本很厚的书。这名男子习惯于向人们抱怨。"长途旅行太难受了。"周围的乘客坐下来之后，他就打开《安娜·卡列尼娜》的一部分，开始阅读。当人们或好奇或顺便瞟他一眼时，他就向他们倾诉："难道不是这样吗？它的确是唯一可行的旅行方式。"这部小说他先前读过，喜欢它，这种独创的阅读方式给一本名著增添了一点趣味。

读完第一部分后，他就叫来空姐，请她把它送给坐在经济舱的他的秘书。每一次，当俄罗斯的这部伟大小说的一部分，虽然撕破了却可以阅读的一沓纸张抵达经济舱时，就会引起一阵关注、非议和好奇。总之，这种聪明的阅读《安娜·卡列尼娜》的方式造成了一个印象，令人难忘的印象。

另一幅画面是，在印度人开的店铺里，那个年轻妇女正靠在柜台上，她的两个小孩贴在她的裙子边。她穿着牛仔裤，是个现代妇女，但牛仔裤上面是厚重的羊毛裙，这是她的传统民族服装的一部分。两个孩子很容易扯住厚厚的裙子的褶边。

她对印度人报以感谢的一瞥，她知道他喜欢她，为她感到遗憾。她走出店铺，走进大风呼啸卷起的黄沙中。孩子们不再哭了，他们的喉咙已经塞满灰尘。

多么艰难，是的，的确不容易。一步一步走去，经由脚下土墩上软绵绵的灰尘。虽然难，但她习惯了这一切，难道不是这样吗？她的心还流连在她读过的故事里。她正在想："她，正像我一样，戴着白头巾，正在照看孩子们。我可以成为她，那个俄罗斯女郎。那个男子在那里，他爱她，要向她求婚（她还没有读完那一个章节）。是的，也许会有一个男人为我而来，把我从这里带走，把我和我的孩子都带走，是的，他会爱我的，会照顾我的。"

她走啊走啊。水罐沉重地压在她的肩膀上。她继续跋涉。孩子们听见水在罐子里荡漾。半路上，她停下来，放下水罐。两个孩子开始哭哭嚷嚷，摸着水罐。但她觉得，现在还不能打开水罐，因为灰尘会扑进来。要

一直回到家里才能打开啊。

“等一等，”她告诉孩子，“等一等吧。”

她打起精神拖着身子一步一步往前走。

她想，老师说，那里有个图书馆，比超级市场还大呢，一座塞满了书的大楼房。青年妇女边走边笑，灰尘扑到她的脸上。我是聪明的，她想。老师说我聪明。学校里最聪明的——她说，我是最聪明的。我的孩子也会像我一样聪明。我要带他们到图书馆去，到堆满图书的地方，他们要上学，他们要当教师——我的老师说，我可以当教师。他们要远离这里，去挣钱。他们要住在靠近大图书馆的地方，过上美好的生活。

你们也许会问，俄罗斯小说的那个片段怎么到了那家印度店铺的柜台上?

这是个动人的故事，将来也许会有人来讲述这个故事的。

那个可怜的妇女，一路上总是想着水。水，平安回到家里之后，她会给孩子们喝的，她自己要少喝一点。她继续走啊，走啊……穿过非洲旱季可怕的沙尘。

我们是迟钝的人。我们处在这个面临威胁的世界。我们长于反讽，甚至长于冷嘲热讽。某些词或观念几乎不用了，已经成为陈词滥调了；但我们也许应该恢复某些已经失去其力量的词语。

我们有个宝库，文学的宝库，可以一直上溯到埃及人、希腊人、罗马人。所有的文学财富都在这里，不断被那些幸运儿发现和重新发现。一个宝库，假如没有这个宝库，生活会多么贫乏，我们将多么空虚。

我们拥有语言、诗歌和历史的遗产，取之不尽的遗产。始终在这里。我们有丰富的故事的遗产，古老的讲故事的人传下来的，我们知道他们中的某些人的名字，但有些人的名字已经失传了。讲故事的人可以不断退回到林中的一片空地，那里一堆篝火燃烧，古老的萨满或巫师们载歌载舞，因为我们的故事的遗产始于火，始于魔法，始于精神世界。这就是今天它仍然被保留被承传的地方。

不管你询问哪一位现代讲故事的人，他都会告诉你这样的体验：当火舌贴近身边的时候，总会在刹那间爆发出我们称之为灵感的东西。这要追溯到人类的起源，追溯到造就了我们和人世的火、冰和大风。

讲故事的人，深藏在我们每个人的内心。编故事的人，始终伴随着

我们。让我们展开想象吧，我们的世界正在受到战争的蹂躏，处在我们不难想象的恐怖的威胁之下。让我们展开想象吧，洪水淹没城镇，海水呼啸上涨……但是，讲故事的人会出现在那里，因为塑造了保存了创造了我们的，正是我们的想象——不管是好是坏，都是我们的想象。在我们被撕裂、被伤害甚至被摧毁的时候，将重塑我们的，是我们的故事，是讲故事的人。讲故事的人，是编造梦幻的人，编造神话的人，是我们劫后不死的长生鸟。我们的最佳状态，就是我们最具创造性的时候。

那可怜的女子一路穿越黄尘跋涉，梦见给她的孩子提供的教育。我们会觉得，我们比她要好得多吗——我们这些饱食终日的人，衣柜里塞满各种服饰的人，窒息在我们的奢侈品中的人们?

我想，那可怜的女子，以及三天没吃东西却在谈论图书和教育的那些村民，以他们的言行，比千言万语更好地说明了：我们这些人是些什么样的人。

（傅正明　译）

2009年获奖作家

[德国] **赫塔·米勒**

Herta Müller（1953— ）

在我们德国

刚从罗马尼亚来到德国，受邀去私人家里用餐。我走进厨房，主人的烤箱里烤着小羊肉。头一次见到玻璃罩下亮闪闪的烤箱，我无法移开自己的目光。光线使肉成为一个展品，灼热的气泡窜来窜去，呼吸着，然后一个个破灭。我看着散发褐色光泽的肉块，像欣赏彩色电视机里的风光片：阴霾的太阳下，是居住于羊肉脉岩的玻璃小动物。主人打开玻璃门，一边旋转一边说："加奈蒂（Canetti）也是罗马尼亚人来着。""不，他是保加利亚人。"他说："哦，是这样啊。这几个国家我总是弄混。但首都我知道，保加利亚是索菲亚，罗马尼亚是布达佩斯。"我说："布达佩斯是匈牙利的首都，罗马尼亚首都是布加勒斯特。"肉在叉子上旋转，在我的电影里像一只河蟹环抱风景。我想，之所以他脑子里那么乱，是因为他把盘子里的肉放得乱七八糟。他关上玻璃门说："希望你会喜欢这肉的味道。你吃过羊肉吗？"答案是肯定的。"在罗马尼亚常吃羊肉，"我说，"罗马尼亚的尼伯龙根之歌，我们的史诗，主题就是有关羊和牧羊人的。""有意思。"他说。我更正他："并不有意思。史诗的主题是欺骗，以及在恐惧时如何保持镇定，还有痛苦和死亡。"

德语是我的母语。在德国，每个词的意思我都知道，那是我早已稔熟于心的，但组成句子后我就不一定明白了。有时是因为我不了解一句话的背景，不知道对方的意图。后来，我琢磨了一下“有意思”这个俏皮说法，我把它理解为后置从句了，其实那只是附加的一声叹息，并没有实质内容。只是简单的“啊，原来如此”，或“哦”，而我却理解成一个完整句，以为他们说“有意思”是在表示感觉有趣。我以为每个说出的词都在表达一定的内容，否则不必说出。我了解说话与沉默，但不了解这说出的无内容的沉默。

我在一家花店买过两次花。卖花的女人五十左右，我时常会想起她。看到我第二次光顾，她从桶里挑了最漂亮的金鱼草（loewenmaeulchen，直译为狮子小口）表示谢意。她迟疑了一下，然后问我：“您是哪里乡亲？是法国人？”我不大喜欢“乡亲”这个词，所以我也迟疑了一下，我们之间是一段沉默的空白。我说：“不，我是罗马尼亚人。”“哦，没关系的。”她笑了一下，那笑容看上去好像她突然牙痛起来。她的话听着很和善，好像在说：这没什么，只是个小失误。她有些尴尬，不再抬头看我，只盯着包好的花。她可能觉得高估了我。在我开口买“狮子小口”的时候，我就应该想到：随我移民而来的德语中，在罗马尼亚，这种花叫蛙鸣。在我们村的方言中干脆就叫呱呱，蛙的叫声。狮子与青蛙的区别不在大小，这样比较二者是错误的。德国德语中的狮子小口荒谬地高估了蛙嘴或呱呱，几分钟后我被以同样的方式高估了。

在德国，人们总喜欢问我是哪儿来的。每次走进杂志店、裁缝店、鞋店、面包店、药店，打过招呼之后，告诉对方我要什么，售货员取货，报价……然后，稍微喘口气：“您是哪儿人？”我把钱放到柜台上，在找零的间隙说：“罗马尼亚人。”听到我用大段完整的句子把要买的东西解释得清清楚楚，告别时人们总不忘了说一句：“您德语讲得真不错。”我不想置之不理，可又没什么好补充的。这让我心跳加快。我不想引人注目，只想赶紧逃到大街上，可走到门口总出错，该拉的门去推，该推的去拉，反倒更加引人注意，显得傻里傻气。鞋匠和裁缝店门口的小钟，仿佛在给我内心的想法谱曲，让我的心跳在整个店里唱响。看来德国的小钟也会控制人。店里常有别的顾客，也对我侧目而视。

逃到大街上，想象着在我前后排队的客人，都得向店主报一下他们的

家乡，那会是怎样的一幅情景。我脑子里过着地名，寻找着韵律："您好我要咳嗽糖浆我来自鲁路普。您好我要阿司匹林我是维也纳人。您好我需要两瓶红酒来自施莱斯海姆。我要剃须刀片我是毕芬根人。"或者，在离店时说："再见我的老家是莫尔菲登，我会再次将你店门登。"我编着编着不由得笑起来，但我知道我的笑来得有点晚了，况且这小诗武器除了我自己谁也伤不着，以后也派不上用场。我在门边的小钟上撞出曲调，却没在身上撞出包来。我需要撞个包，就像鞋需要新的鞋底。

来德国十二年来，听到人们说话时总喜欢这样开头："在我们德国……"这常常会激发我的自卫心理。我挺直腰板说："我不也在你们德国吗？"这时，对方会睁大疑惑的眼睛，态度有所让步，重复道："但在我们德国不说bretzel，而说breezel（8字形面包）。第一个e要延长，第二个e要吞掉，明白吗？其实这事也没什么大不了，不过现在你知道了。"然后给一个微笑，我想那意思是说："无意冒犯。"紧接着一个问句："OK？"我点点头，出乎对方意料地说："请给我来个lalagenbrezel（8形碱性面包）。""很棒吗！"售货员笑了，笑容一直延续到下一个买光棍包[①]的顾客。我已经走上滚梯，他的"很棒（toll）"溜进我脑子里，用它组成的词我知道：狂犬病（tollwut），颠茄（tollkjrsetle），精神病院（tollhaus），环形珊瑚岛（atou），匹夫之勇（tollkuehn）。有"toll"的词听起来很大度，甚至ajatolla[②]也如此。类似的词都像"8形碱性面包"一样长，难道我每次都得跟售货员说出面包完整的名字？还有地铁中的面包广告："年轻的新娘在答应'是'时顾不上说话／因为她在忙着啃培西面包（Paech-Brot）[③]。"我是否应该告诉面包店的售货员我多么喜欢"培西面包"这个词？培西面包以最简洁的形式表达出独裁专制下人们的遭遇。我在受审时秘密警察总是提醒我：别忘了你吃的是罗马尼亚面包！当时的我不可能知道，他对我的折磨可以用一个简单的词来表达，是柏林地铁的面包广告提示了我，培西面包（Pech-Brot倒霉面包）[④]，是能给这种长期的神经折磨找到的最准确词汇。我发现，"我吃过我的倒

① 一种硬壳长面包。
② 伊斯兰教什叶派领袖的名字。
③ 某面包店品牌。
④ 倒霉的面包（Paech）在广告中的写法是Pach（培西面包），但借用卖花女人说的一句"这没关系"。

霉面包了”这句话，与乔治·塞姆朗的“家园即说出者”一样惊人地清澄明晰。这句话对描写独裁专制太有用了，我们甚至可以说：“因为塞姆朗吃了他的倒霉面包，他才知道并非语言即家园，而是语言即说出的内容。”

那么，下面这个事例说出的内容是什么呢？我在信箱旁遇到邻居女人，我们一起拾级而上。她开始抱怨每天夜里睡不好觉，因为她三岁的孩子总在夜里两三点钟，抱着布娃娃上她屋里来玩。“这真是恐怖，”她说，“恐怕罗马尼亚的秘密警察都想不出比这更残忍的办法。”她是教历史的。我是否应该告诉她，罗马尼亚秘密警察可不想跟我玩什么布娃娃。

这样的例子数不胜数，这就是我们的日常生活。政治和文学领域也不例外。吕特格斯（Ruettgers）先生也作诗，叫做“要孩子不要印度人”，针对的是施罗德的客籍工人政策。施罗德主张招募印度人短期内来德国工作，三五年后限期离开。初来德国时，公司可以为他们租赁汽车，直到他们有了自己的新车。印度人应该因被德国需要而深感荣光。经过改良的印度人，在德国居留的三年间什么都经历过了：在办公室得到普遍的认同；在“我们德国”8形面包两个e音发的不好时，店里的人会为他耐心解释；或许，在傍晚时分的地铁和电车里，阳光明媚的加油站里，在山中和湖边，或者随便什么地方，都会心跳不已，因为他可能已经被德国光头党人宣布为不受德国法律保护的人。

吕特格斯的韵律是和施罗德对客籍工人的召唤唱反调，尽管施罗德先生明确规定了客人应该打包离开的时间。但吕特格斯先生知道：我们德国可是有先例的。客籍工人的共同特点是喜欢放弃休息，在非工作时间打工赚钱。此外，我们招募他们是为了工作，但工作之余他们也要生活，会为了长期居留而努力，建立家庭，留在德国，生孩子。生下的孩子还是印度人，起码是一半的印度人。要发好Brezel的e音，把第一个拖长，第二个吞掉，不是一代人能解决的，它需要几代人的努力。土耳其人就是最好的例子。德国政治家的一体化政策，并没有使土耳其少数民族在这个国家得到承认。多年以来，土耳其人在这里还是外国人，宽容些的德语礼貌地称他们为“准公民”，对生活在德国地域的土耳其人的不满还有所克制。我曾经解剖过“准公民”这个词。罗马尼亚把匈牙利、德国、塞尔维亚少数民族称为“共居民族”。这些民族在罗马尼亚有几百年的历史，有的甚

至比罗马尼亚人的历史还要长。尽管我的家族在这里生活了三百多年，但和其他非罗马尼亚人一样，永远只是“德裔少数民族”，是生在罗马尼亚人家乡的客人。秘密警察审问时提醒我吃的是罗马尼亚面包实在可笑，因为我们家曾经拥有很多土地，我外公本是大粮商，但他所有的财富都被国家没收了。秘密警察却以这个国家的名义来质询我。我吃的是罗马尼亚面包，因为我的家庭被国家以法律的名义打劫了，作为“共居者”，成为罗马尼亚式好客游戏的皮球。三百年之后仍为客，这的确要归功于罗马尼亚。德国之于土耳其人也是一样，只不过在德国少了一层刁难。

鉴于德国土耳其人的例子，我们可以就印度人建议如下：对德国来说最好的是虚拟印度人，这个词当今可是很时尚。也许日本的玩具公司可以生产一种“拓麻歌子——虚拟印度人”，装在大纸箱里发货。使用说明书可以这样写：八小时之外不存在；下班后需喂养；冷藏保存；对工作充满热情；无须顾虑家庭生活。

德国自1945年以来就开始致力于“正常化”，以帮助战后一代面对纳粹灾难，但从未奏效。东西德合并后更是加快了正常化步伐，希望东西德人民平等相处，尽快消除极权统治带来的负面影响。然而，即便东德乡村的最后一条土街也铺上了柏油路，四十年管控的痕迹依然不会消失。能够正常化的是，西德人对新来的东德兄弟的德语腔不能说“在我们德国”。可以正常化的是，这种口音在买阿司匹林片时不用非得说他来自哪里，在买面包时也不必非得练习延长的e和吞掉的e。吕特格斯除了前面的诗作之外，也和其他政客一样讨论外国人一体化的问题。为了支持一下他的意图，我尝试给他提个建议，是个一句话的一体化计划书，叫做“外乡口音融入德国8形面包的一体化”。这份计划书很具体，我认识相当多的人也许第一次相信，吕特格斯先生这回说的，也是他准备做的。

文学界也致力于正常化。一些文学评论家表达了对于整个德国主题的小说的期待，而不是之前的边缘化文学。他们坚持当代，好在德国题材的当代很有弹性，可以追溯到几十年前。以多年前的德国大事为题材的小说，不论战后、经济奇迹还是六八年题材，都不会被文学批评谴责题材太过老旧。因为东西德以前就同属一个国家，人们现在阅读时愿意认同这种关联。像我这样来自另一个国度的作家，虽然用德语写作，题材却不是德国本土的。对文学批评界来说，十二年前的历史就已经是陈旧了十年的过

去。我的每本书都遇到这种情况：文学批评家比8形面包和阿司匹林售货员的表达方式更复杂些，但他们的用意是一样的。他们也想在我的作品中听到当地口音，建议我停止对过去的诉说，写点德国的事。他们和多数人一样，认为只有对当下有足够的了解，才能化解过去。在吃饭的时候要看着德国面包，好忘记倒霉面包。如果这方子有效，我倒是不会反对。但事实并非如此，它不能使我如愿以偿。我越是观察德国，现在就越是与过去联系在一起。我没的选择，我的书桌不是鞋店。有时我很想大声质问：你们知道什么是受伤吗？我从罗马尼亚走出来已经很久了，但没有走出独裁控制下的人性荒芜，它的遗产总是变换方式闪现眼前。东德人对此已经无话可说，西德人也已经听够了，但这个主题还是让我欲罢不能。我的写作必须停留在我受伤最深的地方，否则我不需要写作。在这一点上，德国的面包广告倒是和我很一致："年轻的新娘在答应'是'时顾不上说话／因为她在忙着啃倒霉面包。"

（李贻琼　译）

2010年获奖作家

[秘鲁/西班牙] **马里奥·巴尔加斯·略萨**

Mario Vargas Llosa（1936— ）

中国套盒

亲爱的朋友：

为了让故事具有说服力，小说家使用的另外一个手段，我们可以称之为“中国套盒”，或者“俄罗斯套娃”。这指的是什么呢？指的是依照这两种民间工艺品那样架构故事，大套盒里容纳形状相似但体积较小的一系列套盒，大玩偶里套着小玩偶，这个系列可以发展到无限小。但是，这种性质的结构：一个主要故事生发出另外一个或者几个派生出来的故事，为了这个方法得到运转，而不能是个机械的东西（虽然经常是机械性的）。当一个这样的结构在作品中把一个始终如一的意义——神秘，模糊，复杂——引入故事并且作为必要的部分出现，不是单纯的并置，而是共生或者具有迷人和互相影响效果的联合体的时候，这个手段就有了创造性的效果。比如，虽然可以说在《一千零一夜》里，那些有名的阿拉伯故事——自从被欧洲人发现、翻译成英语和法语以后就成为人们喜爱的读物了——的中国套盒式的结构，常常是机械性的，但显而易见的是在一部现代小说里，例如胡安·卡洛斯·奥内蒂的《短暂的生命》，书中使用中国套盒就产生巨大的效果，因为故事惊人的细腻、优美和给读者提供的巧妙的惊喜，在很大程度上是来源

于中国套盒的。但是，我走得太快了。最好是从头开始，平心静气地描述这个技巧或者说叙事手段，然后再看看它的变种、使用方法、使用的可能性和风险。

我想，说明此事的最好例子就是上面引证的那部叙事文学中的经典之作，西班牙人是从布拉斯科·伊巴涅斯的译本中读到这部作品的，而伊巴涅斯又是根据J-C.马特鲁斯博士的法译本翻译而成的，这部名著就是《一千零一夜》。请允许我提醒您作品中那些故事是怎样连接起来的。山鲁佐德为了避免被可怕的苏丹国王绞死，每日同这位国王的其他妻子一样，她给国王讲故事，但是对这些故事做了处理，让每天晚上的故事在关键时刻中断，使得国王对下面发生的事情——悬念——产生好奇，从而一天又一天地延长生命。这样，她一直延长了一千零一夜，最后苏丹国王免了这位出色的讲故事人一死（他被故事征服了，甚至到了极端信奉的程度）。这个聪明的山鲁佐德是如何设计这些故事的呢？她的目的是连续不停地讲述这个维系她生命的故事里套着的故事。她依靠的是中国套盒术：通过变化叙述者（即时间、空间和现实层面的变换），在故事里面插入故事。于是，在那个山鲁佐德讲给苏丹王的瞎子僧侣的故事中，有四个商人，其中一个给另外三个讲述巴格达一个麻风病乞丐的故事，里面有一位既不傻不懒又爱冒险的渔夫，在亚历山大港的市场上，把海上惊心动魄的经历讲给顾客们听。如同在一组中国套盒或者俄罗斯套娃里那样，每个故事里又包括着另一个故事，后者从属于前者，一级、二级、三级，一级级地排下去。用这种方法，通过这些中国套盒，所有的故事联结在一个系统里，整个作品由于各部分的相加而得到充实，而每个局部——单独的故事也由于它从属别的故事（或者从别的故事派生出来）而得到充实（至少受到影响）。

通过回忆，您大概已经清理了一下自己喜欢的大量古典或者现代小说，其中会有故事套故事的作品，因为这种手法实在太古老、用得太普遍了。可是尽管用得如此之多，如果是由出色的叙述者来掌握，它总会具有独创性的。有时，毫无疑问，例如《一千零一夜》就是如此，中国套盒术用得非常机械，以至于一些故事从另外一些故事的产生过程中并没有子体对母体（我们就这么称呼故事套故事的关系吧）的有意义的映照。比如，在《堂吉诃德》里，产生这样有意义的映照是在桑丘讲述牧羊女托拉尔娃

的故事时——堂吉诃德不断对桑丘的讲述方式插入评论和补充——（这是中国套盒术，母体和子体的故事之间互相作用、互相影响），可是在其他的中国套盒术中并没有发生这种关系，比如堂吉诃德睡觉的时候，神甫在阅读一本正在出售的长篇小说《何必追根究底》。在这种情况下，超出了中国套盒术的范围，可以说它是一幅拼贴画，因为（如同《一千零一夜》中的很多母子、祖孙的故事那样）这个故事有它自己的独立自治实体，不会对故事主体（堂吉诃德和桑丘的历险活动）产生情节或者心理上的影响。当然，类似的话也可以用于另外一个使用了中国套盒的伟大经典作品：《被俘的船长》。

实际上，对于《堂吉诃德》中出现的中国套盒术的多种变化，很可以写一篇大作，因为天才的塞万提斯使这个手段具有了惊人的功能，从他一开始编造的所谓熙德·哈梅特·贝内赫里的手稿（后来演化为《堂吉诃德》，从而留下扑朔迷离的感觉）就使用了这一手段。可以这样说，这是一种俗套，当然已经被骑士小说用得让人厌烦了，所有的骑士小说都一律伪装成是从某个奇异的地方发现的神秘手稿。但即使在小说中使用这些俗套，那也不是廉价的：作品有时会产生肯定性的结果，有时是否定性的。假如我们认真对待熙德·哈梅特·贝内赫里的手稿的说法，《堂吉诃德》的结构至少是个由派生出来的四个层面组成的中国套盒：一、整体上我们不了解的熙德·哈梅特·贝内赫里的手稿可以是第一个大盒。紧接着从它派生出来的第一个子体故事就是第二个套盒。二、来到我们面前的堂吉诃德和桑丘的故事，这是个子体故事，里面包括许多个孙体故事（即第三个套盒），尽管种类不同。三、人物之间讲述的故事，比如上述桑丘讲的牧羊女托拉尔娃的故事。四、作为拼贴画的组成部分而加入的故事，由书中人物读出来，是独立自治的，与包容它们的大故事没有根深蒂固的联系，比如《何必追根究底》和《被俘的船长》，然而，实际上，由于熙德·哈梅特·贝内赫里在《堂吉诃德》的出现方式，是由无所不知和游离于叙述故事之外的叙述者引证出来的（虽然我们在谈空间视角时看到叙述者也被卷入故事里来了），那就有可能更加游离于故事之外并且提出：既然熙德·哈梅特·贝内赫里是被引证出来的，那么就不能说他的手稿是小说的第一级、即作品的启动现实——一切故事的母体。如果熙·哈梅特·贝内赫里在手稿里用第一人称说话和发表意见（根据那个无所不知的叙述者从

熙德·哈梅特·贝内赫里那里引证的话），那么显而易见，这是个人物兼叙述者的角色，因此他才浸没在一个只有用修辞术语才能说的自动生发出来的故事里（当然是指一个有结构的故事）。拥有这个视角的所有故事、叙述内容空间与叙述者空间在这些故事里是吻合一致的，那么这些故事除去文学现实之外还掌握一个包括所有这些故事的一级中国套盒：写这些故事的那只手（孤单的手，因为我们知道塞万提斯是个独臂人），我们就会同意《堂吉诃德》甚至是由四种混杂的现实组成的。

这四种现实的转化——从一个母体故事转换到另外一个子体故事——表现在一种变化，这您大概已经察觉了。我刚才说“一种”变化，现在我马上推翻它，因为实际情况是，中国套盒术经常会同时产生几种不同的变化：空间、时间和现实层面的种种变化。现在我们来看看绝妙的中国套盒术在胡安·卡洛斯·奥内蒂的《短暂的生命》中的例证。

这部杰作，西班牙语小说中最巧妙和优美的作品之一，从写作技巧的角度说，完全是用中国套盒术构筑起来的，奥内蒂以大师级的手法运用这个中国套盒术创造出复杂、重叠的精美层面，从而打破了虚构和现实的界限（打破了生活和梦幻或者愿望的界限）。这部长篇小说是由一个人物兼叙述者的角色讲出来的，这个人名叫胡安·马利亚·布劳森，他住在布宜诺斯艾利斯，因为女友海尔特鲁斯要做乳房切除手术（乳腺癌）而痛苦不已，可是他窥视女邻居盖卡并且想入非非。他还得给人家写电影剧本。这一切构成故事的基本现实或者说一级盒子。可是这个故事却偷偷摸摸地滑向拉布拉他河畔的一个小区圣达·马利亚，那里有个四十岁的医生，道德行为可疑，把吗啡出售给前来求医的患者。但是，不久我们就会发现：什么圣达·马利亚、迪亚斯·戈莱伊医生和那个神秘的有吗啡瘾的女人终究是布劳森的想象，是故事的二级现实，实际上戈莱伊医生是某种类似布劳森的知心朋友的东西，他那个有吗啡瘾的女病人只是女友海尔特鲁斯的一种折射。这部作品通过两个世界之间的变化（空间和现实层面的变化）或者中国套盒术，把读者如同钟摆一样从布宜诺斯艾利斯搬到圣达·马利亚，再从圣达·马利亚搬回布宜诺斯艾利斯，这个来来往往的过程经过行文的现实主义外衣和技巧的有效性加以掩饰，这个过程是现实和想象之间的旅行，如果愿意的话，也可以说是主、客观世界之间的旅行（布劳森的生活是客观世界，他通宵达旦虚构的故事是主观世界）。这个中国套盒在

作品中并不是唯一的，还有另外一个与之并行。布劳森窥视女邻居、一个名叫盖卡的妓女，她在布宜诺斯艾利斯的单元房里接客。盖卡的故事发生在——似乎是开头——一个客观的层面，如同布劳森那样，虽然他的故事让读者看到时已经被叙述者的证词吞并了，这个布劳森一定对盖卡的所作所为有不少猜测（听得见她的动静，但看不见）。然而，在一个特定的时刻——小说的火山口之一和最有效果的变化之一——读者发现：盖卡的姘头、罪犯阿尔塞虽然最后杀害了盖卡，但实际上——恰恰如同那个戈莱伊医生一样——也是布劳森的知己、一个由布劳森创造出来的人物（不清楚是部分地还是整体地创造），也就是说，是个生活在不同现实层面的人物。这第二个中国套盒，与圣达·马利亚那个中国套盒是平行的，和平共处，虽然并不一样，因为与那个完全想象出来的中国套盒——圣达·马利亚及其人物仅仅存在于布劳森的想象之中——第二个中国套盒仿佛骑在现实和虚构中间、客观体和主观性中间，因为在这种情况下，布劳森给一个真实人物（盖卡）和她的环境增添了一些编造的因素。奥内蒂娴熟的形式技巧——写故事的文字和构筑艺术——使得作品出现在读者眼前时仿佛一个统一的整体，内部没有间断，尽管如上所说它是由不同的现实层面构成的。《短暂的生命》的中国套盒术可不是机械性的。通过中国套盒术我们发现，这部小说的真正主题不是自由撰稿人布劳森的故事，而是可以由人类经验共同分享的更加广阔的某种东西：对虚构的运用，对想象的运用，以便充实人们的生活和丰富心里虚构故事的方式，而在虚构中则把日常生活的点点滴滴的经验当工作素材使用。虚构不是经历的生活，而是用生活提供的素材加以想象的心理生活，如果没有这种想象的生活，真正的生活就可能比现在的状况更加污秽和贫乏。再见。

（赵德明　译）

绦虫寓言

亲爱的朋友：

您的信让我激动，因为借助这封信，我又看到了自己十四五岁时的身影，那是在奥德亚将军独裁统治下的灰色的利马，我时而因为怀抱着总有一天要当上作家的梦想而兴奋，时而因为不知道如何迈步、如何开始把我感到的抱负付诸实施而苦闷，我感到我的抱负仿佛一道紧急命令：写出让读者眼花缭乱的故事来，如同那几位让我感到眼花缭乱的作家的作品一样，那几位我刚刚供奉在自己设置的私人神龛里的作家：福克纳、海明威、马尔罗、多斯·帕索斯、加缪、萨特。

我脑海里曾经多次闪过给他们中间某一位写信的念头（那时他们还都健在），想请他们指点我如何当上作家。可是我从来没有敢动笔，可能出于胆怯，或者可能出于压抑的悲观情绪。既然我知道他们谁也不肯屈尊回信，那为什么还要去信呢？类似我这样的情绪常常会白白浪费许多青年的抱负，因为他们生活在这样的国家里：对于大多数人来说，文学算不上什么大事，文学在社会生活的边缘处苟延残喘，仿佛地下活动似的。

既然给我写了信，那您就没有体验过这样的压抑情绪。这对于您愿意踏上的冒险之路以及您为此而期盼的许多奇迹，是个良好的开端——尽管您在信中没有提及，但我可以肯定您是寄希望于奇迹的。请允许我斗胆提醒您：对此，不要有过高期望，也不要对成就抱有过多幻想。当然，没有任何理由说您不会取得成就。但是，假若您坚持不断地写作和发表作品，您将很快发现，作家能够获奖、得到公众认可、作品畅销、拥有极高知名度，都有着极其独特的走向，因为有时这些名和利会顽固地躲避那些最应该受之无愧的人，而偏偏纠缠和降临到受之有愧的人身上。这样一来，只要把名利看作对自己抱负的根本性鼓励，那就有可能看到梦想的破灭，因为他可能混淆了文学抱负和极少数作家所获得的华而不实的荣誉与利益。献身文学的抱负和求取名利是不相同的。

文学抱负的基本属性是，有抱负的人如果能够实现自己的抱负，那就是对这一抱负的最高奖励，这样的奖励要超过、远远地超过它作为创作成果所获得的一切名利。关于文学抱负，我有许多不敢肯定的看法，但我敢

肯定的观点之一是，作家从内心深处感到写作是他经历和可能经历的最美好事情。因为对作家来说，写作意味着最好的生活方式。作家并不十分在意其作品可能产生的社会、政治和经济后果。

谈及怎样成为作家这个振奋又苦恼的话题：我觉得文学抱负是必要的起点。当然，这是个神秘的题目。它被裹在不确定性和主观性之中。但是，这并不构成用一种理性的方式加以说明的障碍。只要避免虚荣心，只要不带迷信和狂妄的神话色彩就可以进行。浪漫派一度怀抱这样的神话：把作家变成众神的选民，即被一种超自然的先验力量指定的人，以便写出神的话语而只有借助神气，人类精神才可能得到升华，再经过大写的“美”的感染，人类才有可能得到永生。

今天，再也不会有人这样谈论文学或者艺术抱负了。但是，尽管现在的说法不那么神圣或者辉煌，抱负依然是个相当难以确定的话题，依然是个起因不详的因素。抱负推动一些男女把毕生的精力投入一种活动，一天，突然感到自己被召唤，身不由己地去从事这种活动——比如写故事，根据自身条件，使出浑身解数，终于觉得实现了自我的价值，而丝毫不认为是在浪费生命。

我不相信早在妊娠期上帝就为人的诞生预定了一种命运，我不相信什么偶然性或者乖戾的神意给在母腹中的胎儿身上分配了抱负或者无能、欲望或者无欲。但是，今天我也不相信青年时有一个阶段在法国存在主义唯意志论的影响下——尤其是萨特的影响下曾经相信的东西：抱负是一种选择，是用什么来决定人未来的个人意志的自由运动。虽然我认为文学抱负不是镌刻在未来作家身上基因的预示性东西，虽然我坚信教育和持之以恒的努力可能在某些情况下造就天才，但我最终确信的还是，文学抱负不能仅仅解释为自由选择。我认为，这样的选择是必要的，但那是只有到第二个阶段才发生的事情，而从第一个阶段开始，即从少儿时期起，首先需要主观的安排和培养，后来的理性选择是来加强少儿期的教育，而不是从头到脚制造出一个作家。

如果我的怀疑没错的话（当然，很有可能不对），一个男孩或者女孩过早地在童年或者少年时期展示了一种倾向：能够想象出与生活不同的天地里的人物、情节、故事和世界，这种倾向就是后来可能称之为文学抱负的起点。当然，从这样一个喜欢展开想象的翅膀远离现实世界、远离真实

生活的倾向，到开始文学生涯，这中间还有个大多数人不能跨越的深渊。能够跨越这个深渊、通过语言文字来创造世界的人们，即成为作家的人，总是少数，他们把萨特说的一种选择的意志运动补充到那种倾向里去了。时机一旦可能，他们就决定当作家。于是，就这样做了自我选择。他们为了把自己的抱负转移到书面话语上而安排自己的生活，而从前这种抱负仅限于在无法触摸的内心深处虚构别样的生活和世界。这就是您现在体验到的时刻——困难而又激动的处境，因为您必须决定除去凭借想象虚构现实之外，是否还要把这样的虚构化作具体的文字。如果您已经决定这样做，那等于您已经迈出了极其重要的一步，当然，这丝毫不能保证您将来一定能当上作家。但是，只要您坚持下去，只要您按照这个计划安排自己的生活，那就是一种（唯一的）开始成为作家的方式了。

这个会编造人物和故事的早熟才能，即作家抱负的起点，它的起源是什么呢？我想答案是反抗精神。我坚信，凡是刻苦创作与现实生活不同生活的人们，就用这种间接的方式表示对这一现实生活的拒绝和批评，表示用这样的拒绝和批评以及自己的想象和希望制造出来的世界替代现实世界的愿望。那些对现状和目前生活心满意足的人们，干吗要把自己的时间和精力投入创作虚构的现实这样虚无缥缈、不切实际的事情中去呢？然而，使用简单写作工具创作别样生活和别样人群的人们，有可能是在种种理由的推动下进行的。这些理由或者是利他主义的，或者是不高尚的，或者是卑劣吝啬的，或者是复杂的，或者是简单的，无论对生活现实提出何种质问，都是无关紧要的，依我之见，这样的质问是跳动在每个写匠心中的。重要的是对现实生活的拒绝和批评应该坚决、彻底和深入，永远保持这样的行动热情——如同堂吉诃德那样挺起长矛冲向风车，即用敏锐和短暂的虚构天地通过幻想的方式来代替这个经过生活体验的具体和客观的世界。

但是，尽管这样的行动是幻想性质的，是通过主观、想象、非历史的方式进行的，可是最终会在现实世界，即有血有肉的人们的生活里，产生长期的精神效果。关于现实生活的这种怀疑态度，即文学存在的秘密理由——也是文学抱负存在的理由，决定了文学能够给我们提供关于特定时代的唯一的证据。虚构小说描写的生活，尤其是成功之作绝对不是编造、写作、阅读和欣赏这些作品的人们实实在在的生活，而是虚构的生活，是不得不人为创造的生活，因为在现实中他们不可能过这种虚构的生活，因

此就心甘情愿地仅仅以这种间接和主观的方式来体验它，来体验那另类生活：梦想和虚构的生活。虚构是掩盖深刻真理的谎言，虚构是不曾有过的生活，是一个特定时代的人们渴望享有但不曾享有，因此不得不编造的生活。虚构不是历史的画像，确切地说，是历史的反面，或者说历史的背面，虚构是实际上没有发生的事情，因此，这样的事情才必须由想象和话语来创造，以便安抚实际生活难以满足的雄心，以便填补人们发现自己周围并用幻想充斥其间的空白。

当然，反抗精神是相对的。许多写匠根本就没有意识到这一精神的存在，或许还有可能他们弄明白了自己想象才能的颠覆性质之后，会吃惊和害怕，因为他们在公开场合绝对不认为自己是用炸弹破坏这个世界的秘密恐怖分子。另一方面，说到底，这是一种相当和平的反抗，因为用虚构小说中那触摸不到的生活来反抗实在的生活，又能造成什么伤害呢？对于实在的生活，这类竞争又能意味什么危险呢？粗略地看是没有的，这是一种游戏。不是吗？各种游戏只要不企图越过自己的空间、不牵连到实在的生活，通常是没有危险的。好了，如果现在有人——比如，堂吉诃德或者包法利夫人，坚持要把虚构小说与生活混淆起来，非要生活得像小说里那个模样不可，其结果常常是悲惨的。凡是要这么行动的人，那往往要以可怕的失望作代价。

但是，文学这个游戏也并非无害。由于虚构小说是内心对生活现状不满的结果，因此也就成为抱怨和宣泄不满的根源。因为，凡通过阅读体验到伟大小说中的生活，比如上面刚刚提到的塞万提斯和福楼拜的作品的人，回到现实生活时，面对生活的局限和种种毛病，其感觉会格外敏感，因为他通过作品中的美妙想象已经明白：现实世界贫乏实在的生活，比起小说家编造的生活不知要庸俗多少。优秀文学鼓励的这种对现实世界的焦虑，在特定的环境里也可能转化为面向政权、制度或者既定信仰的反抗精神？

因此在历史上，西班牙宗教裁判所是不信任虚构小说的，并实行严格的书刊审查，甚至在长达三百年的时间里禁止整个美洲殖民地出售小说。其借口是那些胡说八道的故事会分散印第安人对上帝的信仰，对于一个以神权统治的社会来说，这是唯一重要的心事。与宗教裁判所一样，任何企图控制公民生活的政府和政权，都对小说表示了同样的不信任，都对小

说采取监视的态度，都使用了限制手段：书刊审查。前者和后者都没有搞错：透过那无害的表面，编造小说是一种享受自由和对那些企图取消小说的人——无论教会还是政府的反抗方式。这正是一切独裁政权、法西斯、伊斯兰传统派政权、非洲和拉丁美洲军事专制政权企图以书刊审查方式强制文学穿上拘束服（限定在某种范围内）以控制文学。

可是，这样泛泛的思考让我们有些脱离了您的具体情况，我们还是回到具体问题上来吧。您在内心深处已经感觉到了这一文学倾向的存在，并且已经把献身文学置于高于一切的坚定不移的行动之中了。那现在呢？您把文学爱好当作前途的决定，有可能会变成奴役，不折不扣的奴隶制。为了用一种形象的方式说明这一点，我要告诉您，您的这一决定显然与十九世纪某些贵夫人的做法如出一辙：她们因为害怕腰身变粗，为了恢复美女一样的身材就吞吃一条绦虫。您曾经看到过什么人肠胃里养着这种寄生虫吗？我是看到过的。我敢肯定地对您说：这些夫人都是了不起的女杰，是为美丽而牺牲的烈士。六十年代初，在巴黎，我有一位好朋友，他名叫何塞·马利亚，一个西班牙青年，画家和电影工作者，他就患上了这种病。绦虫一旦钻进他身体的某个器官，就安家落户了：吸收他的营养，同他一道成长，用他的血肉壮大自己，很难、很难把这条绦虫驱逐出境，因为它已经牢牢地建立了殖民地。何塞·马利亚日渐消瘦，尽管他为了这个扎根于他肠胃的小虫子不得不整天吃喝不停（尤其要喝牛奶），因为不这样的话，它就烦得你无法忍受。可何塞吃喝下去的都不是为了满足他自己的快感和食欲，而是让那条绦虫高兴。有一天，我们正在蒙巴拿斯的一家小酒吧里聊天，他说出一席坦率的话让我吃了一惊："咱们一道做了许多事情。看电影，看展览，逛书店，几个小时、几个小时地谈论政治、图书、影片和共同朋友的情况。你以为我做这些事情的时候是和你一样的吗？因为做这些事情会让你快活，那你可就错了。我做这些事情是为了它，为这条绦虫。我现在的感觉就是，现在我生活中的一切，都不是为我自己，而是为着我肠胃里的这个生物，我只不过是它的糊、甜蜜和忘却的梦想。这蠕虫在这之前就钻进我的心中，它蜷曲在那里，用我的大脑、精神和记忆做食粮。我知道，自己已经被心中的火焰抓住，已经被自己点燃的火吞食，已经被多年来耗费我生命的愤怒与无法满足的欲望铁爪撕得粉碎。一句话，我知道，脑海里或者心中或是记忆中，一个发光的细胞将永

远闪耀，日日夜夜地闪耀，闪耀在我生命的每时每刻，无论是清醒还是在梦中。我知道那蠕虫会得到营养，永远光芒四射，我知道无论什么消遣，什么吃喝玩乐，都不能熄灭这个发光的细胞。我知道即使死亡用它那无限的黑暗夺去了我的生命，我也不能摆脱这条蠕虫。”我知道终于我还是变成了作家，我也终于知道了一个人如果要过作家的生活，他会发生什么事情。我想，只有那种献身文学如同献身宗教一样的人，当他准备把时间、精力、勤奋全部投入文学抱负中去，那时他才有条件真正地成为作家，才有可能写出领悟文学为何物的作品。而另外那个神秘的东西，我们称之为才能、天才的东西，不是以早熟和突发的方式诞生的，至少在小说家中不是，虽然有时在诗人或者音乐家中有这种情况，经典性的例子可以举出兰波和莫扎特，而是要通过漫长的程序、多年的训练和坚持不懈的努力才有可能使之出现。没有早熟的小说家。任何大作家、任何令人钦佩的小说家，一开始都是练笔的学徒，他们的才能是在恒心加信心的基础上逐渐孕育出来的。那些逐渐培养自己才能的作家的榜样力量，是非常鼓舞人的，对吗？他们的情况当然与兰波不同，后者在少年时期就已经是个天才诗人了。

假如对这个孕育文学天才的话题感兴趣，那么我建议您读读福楼拜的书信集，尤其是一八五〇至一八五四年间他在创作第一部杰作《包法利夫人》时写给情人路易莎·科勒的那些信。我在写自己最初的那几部作品时，阅读这些书信让我受益匪浅。尽管福楼拜是悲观主义者，他的书信中充满了对人性的辱骂，但他对文学却有着无限的热爱。因为他把自己的抱负表现为参加远征，怀着狂热的信念日日夜夜投身其中，对自己苛求到难以形容的程度。结果，他终于冲破自身的局限性（在他早期的文字中，由于受流行的浪漫主义模式的影响而咬文嚼字、亦步亦趋，这十分明显）并且写出了像《包法利夫人》和《情感教育》这样的长篇小说，可以说这是最早的两部现代小说。另一部与这封信的话题有关的作品，我冒昧地推荐给您，就是美国一位非常特别的作家威廉·巴勒斯写的《吸毒者》。巴勒斯作为小说家，我丝毫不感兴趣。他那些实验性、心理迷恋性的故事，总是让我特别厌烦，甚至让我觉得不能卒读。但是，他写的第一部作品《吸毒者》是有事实根据的，有自传性质，那里面讲述了他如何变成吸毒者、如何在吸毒成瘾后自由选择的结果，毫无疑问是某种爱好所致，变成了一

个幸福的奴隶、快乐的瘾君子。我认为描写得准确无误，是他文学抱负发挥的结果，也写出了这一抱负在作家和作家任务之间的从属关系以及作家在写作中吸收营养的方式。

但是，我的朋友，对于书信体文字来说，我这封信已经超过了合适的长度，而书信体文字的主要优点恰恰应该是短小，因此我说声：再见吧。

拥抱您。

（赵德明 译）


2011年获奖作家

[瑞典]**托马斯·特朗斯特罗姆**

Tomas Tranströmer（1931—　）

博物馆

小时候，博物馆对我的吸引力很强。起初是首都北区的自然历史博物馆。多么美丽的一座建筑物！巨大的、巴比伦式的、无穷无尽的！底层一个一个的大厅里，一大群填塞的哺乳动物和鸟类拥挤在尘埃中。还有高挂在拱顶下、发出骨头气味的鲸鱼。上面一层楼：化石，无脊椎动物……

我只有五岁，所以参观自然历史博物馆，一定要有人带我去。在大门站着的两头象的骨架欢迎我，它们是守护通往馆内一切奇迹的大门。它们留给我的印象叫我不知所措，我把两头象骨架画在我很大的素描册上。

过了一段时日，我不再到自然历史博物馆去。我经历了一个非常害怕骨架的阶段。《北欧百科全书》在“人体”词条下所画的骨架最让人害怕。可是我怕的不仅是人的骨架，我也怕自然历史博物馆那两套象的骨架。我甚至怕自己画的骨架，不敢打开素描册。

于是我开始对铁路博物馆感兴趣。现在那博物馆在耶夫勒城外一座很宽敞的房屋，可是那时挤在首都中心的一部分。外公跟我每周两次从南区走到铁路博物馆，在那儿陈列的火车模型肯定使外公心醉，要不然他怎么受得了常常去呢？有时我们整天在城的中心：参观完了博物馆，我们到附近的中央火车站

看真正的火车冒着蒸汽驶来驶去。

博物馆的工作人员注意到我这小男孩对火车狂热的兴趣，因此他们邀请我到博物馆的办公室，让我把姓名写在参观者签名的本子上。（我的S写反了！）我决定长大后要当铁路工程师。我对蒸汽火车头的兴趣远远超过对电力火车头的兴趣，换句话说，我浪漫的倾向胜过我对技术的兴趣。

上了几年小学以后，我回到自然历史博物馆去。我现在是一个业余动物学家，很严肃、很早慧的。我坐在那儿，俯身在关于昆虫和鱼类的书籍上。我已经开始收藏标本。家里一个小碗柜放得下我收藏的标本，可是我的脑子里成长着一座巨大的博物馆。我这想象的博物馆和首都北区的自然历史博物馆之间，有很亲密的相互作用。

每隔两个星期天，我到自然历史博物馆去。我坐上有轨电车到罗斯拉根斯图尔，再从那儿走几公里路到博物馆去，那路程总是比我想象的长。到博物馆的步行，我记得很清楚：总是刮风，总是流鼻涕，眼睛总是流泪。我不记得回去的步行，我好像再也不回家，老是往那巴比伦式巨大的博物馆去，一种流鼻涕、流泪而怀抱莫大希望的步行。

我一到博物馆，两头象的骨架欢迎我。我经常直接钻到博物馆的一个古老部门去，那儿有早在18世纪填塞的动物，有的相当笨重，上面还带着膨胀的头颅。可是那儿还是有一种特殊的魔力，精致动物模型的大型人造风景倒不会引起我的兴趣——那是给小孩儿看的虚假的东西。不，该清清楚楚地指出，陈列的动物不是活的，是填塞的，是为科学服务的标本。我所接近的科学是林奈式的：要发现，收集，检验。

我穿过整个儿的博物馆，在鲸鱼和古生物学厅里逗留的时间比较长，然后前往最能留住我的无脊椎动物的部门。我从来没有接触过别的参观者，实际上，我简直不记得还有别的参观者。我偶然参观别的博物馆，如航海博物馆、人类博物馆和技术博物馆，总是非常拥挤。可是自然历史博物馆像是为我一个人开放的。

有一天我遇见了一个“同事”，不，他不是参观者，他是在博物馆工作的教授或者公务员。我们是在无脊椎动物部门遇见的。他忽然出现在橱窗之间，个子差不多跟我一样小，正在自言自语。我们马上开始讨论软体动物。他一点也没有偏见、好像心不在焉地把我看作一个成年人。他就是我的童年里经常出现的守护天使之一，他那天让他的翅膀触摸我。我们对

话的结果是，他邀请我去参观一个不为一般参观者开放的部门。他给我很多重要的忠告，告诉我怎么样收集和保护标本，也送我看起来是专业用途的小玻璃试管。

我十一岁开始收集小虫，尤其是甲虫。满了十五岁以后，别的兴趣——多半是艺术性的——占领我的时间。我多么伤心地放弃昆虫学！我安慰自己这是一种临时的安排，过了五十年我要继续收集小虫。我的活动春天已经开始，可是最忙的时候当然是我们在润马岛度过的夏天。在我们夏天住的小小的房子里，放着用来装弄死昆虫的玻璃罐子，和一架用尖针钉蝴蝶翅膀的木板。空气中飘浮着乙醚的臭味。那臭味也跟随着我，因为我的兜兜儿里总带着一瓶乙醚。

使用手册所推荐的氰化钾当然大胆得多。幸好我买不到氰化钾，因此不须试验我的勇气，选择是否该用它。

很多人参加捕捉昆虫的活动。附近的孩子们发现可能会引起我的兴趣的小虫，他们就发警报："动物！"我一听他们叫唤，就拿着捕蝶网跑去。

在润马岛时，我常常出去探索，一点都没有考虑到健康的户外活动。我对我所捕捉的昆虫，当然没有任何审美的观点——我从事的是科学——可是我无意识地吸收了很多美学的经验。我移动在巨大的谜语之中。我得知土壤是活的，得知有一个容纳无穷的爬行与飞行的生物世界，而那些生物有它们自己很丰富的生活，一点都不需要关注我们。我捕捉了那个世界一个极微小的部分，把它钉在我一直保存的盒子里，一个我很少意识到的微型博物馆。可是那些小虫还坐在那儿，好像在等待着它们的时机。

（马悦然 译）

2013年获奖作家

[加拿大] 艾丽丝·门罗

Alice Munro（1931—　　）

亲爱的生活

我的父亲并不满足于他的父母期待他生活的方式——继承他们的小农场。当他和我的母亲抛下他们的村子，在陌生的小镇买下这块土地的时候，他们的想法就是，通过饲养银狐和水貂肯定能致富。他将所有已经筹集到的钱投入其中，而我的母亲贡献出了她当教师的存款。他建起了供所有动物们居住的饲养棚，又立起了可以圈住牲口们的栅栏和铁丝网墙。

现在我回想起来，那里发生了相当多的杀戮。马匹必须被屠宰，制成马肉；提供毛皮的动物每年秋天要被淘汰，只留下产仔用的牲畜。但是我习惯了这些，可以轻易地视而不见，为自己构建出一个经过净化的场景：那里有青青的草地和波光粼粼的河水，还有从河岸上的草地中涌出的一眼令人惊喜的泉水。它为那些注定要被宰杀的马和奶牛提供着饮水，我也用一只捡到的铁皮杯子来喝它。四周总是有新鲜的动物粪便，但是我忽视了它们。这些场景仿佛是来自我喜欢的那些书中。

在那些日子里，我必须时常帮我的父亲干活，因为我的弟弟年龄还小。我用泵汲取了新鲜井水，然后在栅栏里来回地走着，清理干净牲口的饮水罐，再重新灌满它们。我很享受这项工作。这项工作的重要性和持续的孤独正是我所喜欢的。后来，我不得不待在屋子里帮我的母亲干活，于是我怨气冲天，

说话总是像吵架似的。那被称为“顶嘴”。我伤害了她的感情，然后她会去谷仓向我的父亲告状。于是父亲中断他的工作，用他的腰带揍我一顿。之后，我就会躺在床上哭泣，制定出各种离家出走的计划。但是那段叛逆期终究也过去了，我变得乖巧听话，甚至成了开心果——我擅长描述从镇上听来的趣事和学校里发生的事情。

可是，我的父亲进入毛皮行业太迟了，他的生意很萧条。父亲剥掉了所有狐狸的皮，然后是水貂，他用它们只换来了少得可怜的一点点钱，之后他白天忙着拆除饲养棚——那里是这份事业诞生和死亡的地方，然后他出发去铸造厂做五点钟上岗的门卫，半夜才回来。

比收入的损失更加令人意外而且将会变得更加具有毁灭性的是帕金森病的早期症状，在我母亲四十多岁时显现了出来。

一开始，情况不算太坏。她的双眼只是偶尔会以一种游移的方式向上翻白眼，而她的嘴唇四周由于口水分泌过量，那些柔软的汗毛变得很显眼。每天早晨，她可以在别人的些许帮助下穿衣服，她还能偶尔做些里里外外的家务活。她依靠内心的某种精神力量支撑了好长一段时间。

你也许会认为，这一切太过分了。生意失败了，我母亲的健康状况不容乐观，但奇怪的是，我记得那段时光并非是不开心的。家中并没有异常的、绝望的气氛。也许那是因为我当时并不明白我的母亲不会有任何好转，只会更糟。至于我的父亲，他有他的精神力量：他喜欢那些在铸造厂里和他一起工作的兄弟，他们大多数和他一样，都在生活中经历了某些挫折或者磨难；他喜欢在他前半夜的门卫工作之外所做的挑战性工作，比如将熔化了的金属倒入模具中。这很危险，但是正如我的父亲所说的，“小心全靠你自己”。这份工作收入还不错，而且这对他来说是件新鲜事。

父亲出了门，我就开始做晚饭。我会做些我认为有异国风味的食物，例如意大利面条或是法式鸡蛋饼，主要原料都是便宜的菜，但我乐在其中。当盘子都洗好之后，我的妹妹必须将它们擦干净，而我的弟弟必须要我催促着才会把刷盘子的水泼到外面黑乎乎的土地上。吃完饭，我坐下来，把双脚放进保暖箱里，它的门已经没了，然后我阅读从镇上图书馆借来的大部头小说《独立的人们》，它是关于冰岛的生活的，书中的生活远比我们的要艰苦，但是其中有一种绝望的庄严；或是《追忆似水年华》，是关于那些我完全无法理解的事情的，但是我不会因此而放弃；或是《魔

山》，是关于肺结核和一场伟大的辩论的，其中的一方似乎是友好的、进步的生活观念，另一方是黑暗的却令人莫名激动的绝望。

在我结婚之后，我搬家到了温哥华。我没有回家探望病重临终的母亲，也没有出席她的葬礼。我有两个年幼的孩子，而在温哥华找不到可以帮忙照顾他们的人。我们穷得没钱支付路费。我们会说某些事情是不可以被原谅的，或者是我们永远不会原谅我们自己。但是我们会的——我们总是会那么做的。

在我的母亲临终前的一天夜里，她莫名其妙地离开了医院，在镇上四处徘徊，直到某个完全不认识她的人看见她，将她收留进屋。如果这是小说的情节，正如我前面说过的，那么这太过分了，但是这是真实的。

（彭嵩嵩 译）

我仅仅是个女孩儿

我爸爸是个狐农。作为狐农，他会圈养一些银狐，等到秋天或初冬银狐长得一身好毛时，便宰掉它们，拿它们的皮去卖。

我的任务就是确保狐狸每天喝足两次水。

一次，一个饲料贩子到狐圈来跟爸爸聊天，我爸爸说："你一定得见见我新雇的帮手。"我高兴得满脸通红。"我差点搞错了，"卖饲料的说，"我还以为她只是个小姑娘呢。"

妈妈很少到屋外去，她和畜棚看起来格格不入。有时，她会叫我做些在屋子里干的活儿，于是我会乖乖坐到桌子旁剥桃子皮或者切洋葱。洋葱辣得我两眼刺痛，泪水汪汪。在我看来，屋里的活儿简直没完没了，既无聊乏味，又让人压抑沮丧。但是到外面给爸爸干活，却像是参加神圣的仪式一般重要。

我把装水罐的小车推到畜棚时，正好听到妈妈说："等莱尔德再长大一点，你就能有一个真正的帮手了。到时候我也能让她在屋里多帮帮我了。"她谈起我时，语气冷冰冰的，似乎是带着一丝遗憾和惋惜，让我

忐忑不安。“我一转身她就跑了，就像在这个家里我从来没这个女孩儿似的。”

过去，我认为“女孩子”是一个象征着天真、纯洁的词，就像“孩子”这个词一样，意味着无忧无虑。现在看来却完全不是这么回事。“女孩子”和我原先想的不同，过去我觉得我就是女孩子，现在我才发现，“女孩子”显然不是我现在这个样子的，却是我必须去成为的。

爸爸血渍斑斑的围裙提醒了我，他通常会拿枪把马射死喂给狐狸吃。因为生活所需，我早就对动物的死亡习以为常了。但我仍会觉得有一丝羞愧，对父亲和他的工作，我的心里增添了一丝戒备和疏远。

两周后，我得知他打算打死另一匹叫弗洛拉的马。这一次我不打算去看了，这种事情看一次就够了。

那天天气很好。我们先是听到弗洛拉的阵阵嘶鸣，后来又听到爸爸在大声呼叫。我和弟弟跑到畜棚前去看发生了什么事。马厩的门敞着，弗洛拉在畜棚两端来回奔跑。爸爸冲我喊道：“快关门！”

门关到一半时，我看到弗洛拉正直奔我而来。我刚好有时间把门闩上。莱尔德也连滚带爬地翻过沟来帮我。

然而我非但没有把门关上，反倒把门大大地敞开。我这么做并非早就打定了主意，我只是这么做了。弗洛拉丝毫没有减速，她从我身边飞驰过去。莱尔德急得跳脚，他大喊：“关门，关门！”虽然这时已经于事无补了。

父亲回来的时候已经一点多了。卡车上盖着层油布。这说明，车里有肉。我们坐下来，爸爸做了饭前祈祷。我们一碗碗地递着冒着热气的蔬菜。莱尔德在桌对面看着我，幸灾乐祸、一字一顿地说：“不管怎么说，弗洛拉跑掉都是她的错。”

“什么？”爸爸问。

“她本来能关上大门，可她没有关。她把门敞开让弗洛拉跑了。”

“是真的吗？”爸爸又问。

饭桌上的每个人都看着我。我点了点头，用力地咽了一口饭。我感到很愧疚，眼泪夺眶而出。

爸爸厌恶地哼了一声：“你为什么这么做？”

我没有回答，只是放下叉子，低着头，等着从饭桌上被赶走。

“算了。”爸爸说。

他的语气有点无奈，甚至带点宽慰。他接下来说的话永远原谅了我，同时永远摒弃了我。“她只是个女孩儿。”他说。

我嘴上没有辩驳，心里也没有反抗。或许他说得对。

（小诗 译）